

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

*Esthétique du livre de poésie et contre-culture au Québec :
les Éditions de l'Œuf et le livre-objet*

par

Sophie Drouin

Bachelière en histoire de l'art de l'UQAM

Mémoire présenté pour l'obtention de la Maîtrise ès Arts

(études françaises, spécialisation en histoire du livre et de l'édition)

Sherbrooke
Décembre 2012



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

ISBN: 978-0-494-94353-3

Our file Notre référence

ISBN: 978-0-494-94353-3

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Composition du jury

*Esthétique du livre de poésie et contre-culture au Québec :
les Éditions de l'Œuf et le livre-objet*

par Sophie Drouin

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Pierre Hébert, directeur de recherche

Professeur au département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke

Patricia Godbout, examinatrice

Professeure au département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke

Josée Vincent, examinatrice

Professeure au département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke

Remerciements

Je remercie chaleureusement mon directeur de mémoire, Pierre Hébert, dont les commentaires, les conseils, les connaissances et l'amour contagieux des livres m'ont été d'un appui des plus précieux. Merci pour les encouragements, pour la souplesse dans les délais (ah! les fameux délais...), pour les mots apaisants lors des nombreux moments de panique et, surtout, pour l'intérêt porté à la recherche.

J'adresse de sincères remerciements aux deux lectrices Patricia Godbout et Josée Vincent, à la rigueur inébranlable, pour les échanges instructifs.

Merci au personnel de la bibliothèque Roger-Maltais d'avoir gentiment répondu à mes innombrables demandes particulières.

Je salue Élise Lassonde, bibliothécaire de la collection patrimoniale de livres d'artiste et d'ouvrages de bibliophilie de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), avec qui j'ai eu le plaisir d'enfiler les gants blancs pour manipuler tous ces livres-objets. De bons moments qui auraient sans doute bien fait rire les deux éditeurs de L'Œuf...

Ce mémoire a bénéficié d'une bourse de BAnQ dans le cadre du Programme de soutien à la recherche.

Tout mon amour à Henri, Raphaëlle, Laetitia et Éric.

Résumé

Au Québec, les nouvelles écritures et les manifestations artistiques de la contre-culture ont encouragé tout un travail d'expérimentation sur le livre par les écrivains, les artistes et les éditeurs favorisant ainsi l'émergence d'une nouvelle esthétique du livre de poésie. En opposition à une culture d'élite et remettant en question les valeurs dominantes, le nouveau paradigme esthétique du livre se définit par un ensemble de caractéristiques matérielles, formelles et poétiques qui questionne les conventions éditoriales, artistiques et littéraires.

Notre mémoire s'intéresse à l'apport des Éditions de l'Œuf à cette esthétique du livre de poésie contre-culturel. L'ensemble de la production de la maison, qui inclut bon nombre de livres-objets, offre des caractéristiques matérielles inusitées qui permettent de comprendre la méfiance à l'égard de la littérature observée vers la fin des années 1960 et dans les années 1970. Le premier chapitre propose un tour d'horizon de diverses études qui portent sur la contre-culture et ses manifestations au Québec. L'objectif est de prendre le pouls d'un certain discours et de faire ressortir des notions et des thèmes récurrents abordés par les spécialistes.

Le deuxième chapitre analyse le parcours des Éditions de l'Œuf, la politique éditoriale de la maison et ses effets sur les stratégies mises en place par les éditeurs. Il est question de présenter certaines caractéristiques qui font de L'Œuf un lieu d'édition *underground*.

Enfin, le dernier chapitre étudie la conception du livre-objet diffusée par la maison et ses motivations poétiques. Les Éditions de l'Œuf font la promotion d'un travail qui semble s'opérer toujours de façon un peu clandestine, repoussant les limites de la littérature, ce que reflète l'esthétique des livres et leur circulation dans un marché parallèle, voire *underground*. Ce travail de sabotage de l'acte éditorial et du texte poétique place les activités de la maison d'édition du côté des manifestations contre-culturelles et contribue à l'émergence d'une esthétique du livre de poésie contre-culturel.

Mots-clés : Livre-objet, contre-culture, poésie, esthétique du livre, Éditions de l'Œuf

Table des matières

Remerciements	3
Résumé	4
Table des matières	5
Introduction	7
 Chapitre 1 : Du phénomène de la contre-culture à l'édition contre-culturelle au Québec : le temps des suspicions	23
Du mouvement à l'idéologie	27
<i>L'underground</i> au Québec	33
Contre-culture et avant-garde : le champ de production restreinte	36
<i>Refus Global</i> comme référence culturelle	42
Les écritures de la contre-culture	44
Vers les Éditions de l'Œuf et l'esthétique du livre de poésie contre-culturel	51
 Chapitre 2 : Les Éditions de l'Œuf : portrait d'une maison d'édition <i>underground</i>	54
Le livre, l'édition et la contre-culture	56
Les petites presses et l'édition artisanale de poésie au tournant des années 1960-1970	60
L'influence des nouvelles conceptions du livre d'artiste et l'édition de livre-objet au Québec	64
Yrénée Bélanger et Guy M. Pressault : portrait des éditeurs en artistes	74
Les Éditions de l'Œuf et la remise en question de l'acte éditorial	79
La collaboration entre auteur et éditeur : portrait de quelques réalisations à L'Œuf ...	87
Une critique prise au dépourvu	97
Les Éditions de l'Œuf et le champ culturel québécois	99

Chapitre 3 : Le livre-objet et la contre-culture : « La poésie fout le camp en zone interdite »	103
Les débuts. <i>Dans les plaies</i> et <i>Là, derrière le corps</i> : l'intégration du contenant au contenu	106
Recel de textes, recel d'images. Poésie <i>ready-made</i> : <i>Soubremots</i> , <i>Entre tes lèvres, ma chair –</i> , <i>Reject</i> , [<i>Do not bend</i> = <i>Ne pas plier</i>]	113
Guy M. Pressault et le bricolage poétique : <i>Vinyle dans une pièce tempérée indice textuel : reportage</i> et <i>Blow Up</i> : 2 ^e indice textuel : documentaire	124
Le livre nu : [<i>Point rose dédié « aux autres qui écrivent encore car – » : livre mamelle</i>]	128
L'attaque poétique. Du catalogue-manifeste à l'objet-terroriste : <i>Écrire partout défense d'écrire</i> et <i>Avortement rapide</i>	131
L'objet littéraire : <i>La fin du repas</i> , <i>Scrap book</i> , [<i>Objet fictivement excrémental mis en boîte</i>] et <i>Des mêmes auteurs</i>	135
Le livre-objet de L'Œuf comme manifestation contre-culturelle	141
Conclusion	145
Annexe	154
Bibliographie	160

Introduction

Le Québec de la seconde moitié des années 1960, porté par le vent de contestation qui souffle sur l'Amérique et sur presque toutes les sociétés occidentales, voit se multiplier les manifestations d'une culture nouvelle qui fait de la contestation, sous toutes ses formes, son fer de lance. Ce qu'on nomme alors la « contre-culture » regroupe plusieurs de ces manifestations qui participent de l'essor créatif menant à la constitution de l'avant-garde culturelle des années 1970¹. À côté de tendances² orientées, d'une part vers le formalisme et, d'autre part, vers l'engagement politique, la contre-culture renvoie à une époque ainsi qu'aux mouvements de contestation et aux résistances face aux cultures dominantes. Pour la production culturelle, elle se manifeste principalement par un éclatement des formes d'expression explorées par les artistes, les poètes, les musiciens, ou encore les graphistes : performances, bandes dessinées, manifestes, revues originales, prennent part à la panoplie d'objets qui ont cristallisé l'esthétique contre-culturelle. Souvent présentées sous une forme hybride qui privilégie le décroisement des genres, imprégnées de culture populaire et mues par la recherche d'un « art total », les créations issues de ces mouvements s'inscrivent dans une lutte de redéfinition des hiérarchies culturelles et de leur légitimité.

Si l'histoire du livre a toujours entretenu un lien privilégié avec les avant-gardes artistiques, ses liens avec la contre-culture des années 1960 et 1970 restent à préciser. Entre les happenings et la bande dessinée, entre la publication de manifestes et l'organisation d'interventions publiques, l'édition de poésie a pris part, elle aussi, à ce

¹ Jacques PELLETIER (dir.), *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, pp. 5-16.

² Voir, entre autres, Marie-Charlotte DE KONINCK et Pierre LANDRY (dir.), *Déclics, arts et société : le Québec des années 1960 et 1970*, Saint-Laurent, Fides, 1999, pp. 38-43, Marc-André GOULET, « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », Mémoire (M. A.), Université de Sherbrooke, 1995, f. 22-71.

bouillonnement culturel au Québec. La multiplicité des écritures et des manifestations artistiques qui émergent favorisent tout un travail de création et d'expérimentation sur le livre par les écrivains, les artistes et les éditeurs. Danielle Blouin mentionne à juste titre « que les années 1970 voient les tentatives les plus échevelées de questionnement du livre comme forme apparaître au Québec et au Canada³ ». Sous l'influence de l'art conceptuel et du Pop Art, entre autres, éditeurs et auteurs joignent à une écriture transgressive l'expérimentation plastique du livre. L'intégration de divers médiums artistiques dits mineurs, comme la bande dessinée, ou d'objets issus de la culture populaire, comme les coupures de journaux, le papier de piètre qualité, constituent une des spécificités matérielles de ces livres. En 1968, Louis Geoffroy met sur pied les éditions de l'Obscène nyctalope et publie *Graffiti*, un livre-objet composé de cartes professionnelles présentées dans un étui. Roger Soublière et Marcel Saint-Pierre, fondateurs de la revue *La Barre du jour*, réalisent en 1969 *L'Antican*, une boîte de conserve qui contient des rondelles de carton sur lesquelles se côtoient textes et illustrations. Quant aux Éditions Cul Q, créées en 1972 par Jean Leduc, elles font la promotion d'une écriture conditionnée par la forme et par la matérialité du livre. Ces exemples pointent vers un certain renouvellement esthétique du livre de poésie basé sur une prise de distance à l'égard de la littérature et de son institution⁴ au tournant des années 1960 et 1970.

Pour leur part, les Éditions de l'Œuf, fondées en 1971 par Yrénée Bélanger et Guy M. Pressault, ont proposé des livres qui, par un important travail sur leur matérialité et un

³ Danielle BLOUIN. *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, Montréal, Fides, 2001, p. 66-67.

⁴ *Histoire d'une opposition à la littérature. La contre-culture, la nouvelle écriture et l'impact de 1968 au Québec*, [En ligne], 24 septembre 2010, http://www.crilcq.org/stagiaires/stagiaires_ulaval.asp, (Page consultée le 15 janvier 2012).

iconoclasme assuré, amènent à revoir le concept de recueil de poésie. Peu étudiée jusqu'à maintenant, cette maison d'édition est à l'origine d'une production de livres-objets où s'entrecroisent les pratiques artistique et littéraire dans une tentative de repousser les frontières de la littérature et du livre⁵. Dans son acception la plus générale, le livre-objet est une forme de création artistique et/ou littéraire qui renouvelle les rapports entre le texte, son support matériel et les arts plastiques, en prenant l'apparence d'un objet qui se rapporte au livre. Conçu à partir de matériaux divers, le livre-objet réorganise la mise en espace du texte afin de questionner la forme traditionnelle du livre. Dans sa forme plus radicale, le livre-objet se déploie comme un objet sculptural qui reprend certaines caractéristiques physiques ou conceptuelles du livre pour en repousser à l'extrême les limites⁶. L'artiste qui choisit le livre-objet emprunte son concept plutôt que sa forme⁷. S'appropriant des éléments de la culture populaire, les livres de L'Œuf ont renouvelé la tradition de l'édition expérimentale en poussant leurs recherches formelles jusqu'à l'élimination de toute écriture pour ne laisser visible (et lisible) que l'objet livre⁸.

Or, cette position volontairement iconoclaste de l'éditeur participe à la constitution d'une esthétique du livre de poésie contre-culturel. Dans un mouvement d'opposition à une culture élitiste et de remise en question des valeurs dominantes, le nouveau paradigme esthétique du livre se définit par un ensemble de caractéristiques matérielles,

⁵ Maurice LEMIRE (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome v*, Montréal, Fides, 1984, p. XXXIV.

⁶ Isabelle JAMESON. *Histoire du livre d'artiste*, [En ligne], 29 mars 2000, <http://www.ebsi.umontreal.ca/cursus/vol9no1/Jameson.html>, (Page consultée le 1er juin 2012)

⁷ Sylvie ALIX. « L'histoire du livre d'artiste au Québec », *Essais sur l'histoire de la bibliothéconomie d'art au Canada*, [En ligne], <http://www.arliscanada.ca/hal>, (Page consultée le 15 mars 2012).

⁸ Nous entendons par « objet livre » le livre et ses composantes matérielles, le livre dans sa matérialité : ses pages, sa couverture, son format, etc.

formelles et poétiques qui questionne les conventions éditoriales, artistiques et littéraires. Le livre de poésie contre-culturel n'est pas en opposition avec le livre de poésie « culturel »; il constitue plutôt une alternative à l'édition de poésie traditionnelle, voire classique, brouillant les genres à l'époque de la contre-culture⁹. Transgressives, provocatrices, humoristiques, les différentes caractéristiques du livre de poésie contre-culturel s'inscrivent, essentiellement, dans une tentative de redéfinition des genres établis et des hiérarchies culturelles.

Notre mémoire propose d'étudier l'apport des Éditions de l'Œuf à cette esthétique du livre de poésie contre-culturel au Québec. Cette production mérite qu'on s'y arrête, car elle met de l'avant des stratégies de distinction liées aux luttes de redéfinition des hiérarchies culturelles et de leur légitimité dans le champ littéraire et culturel. Non seulement elle s'inscrit dans un moment de suspicion face à la légitimité de la littérature, mais elle jette aussi un éclairage sur un nouveau paradigme esthétique qui naît à l'époque de la contre-culture au Québec. Bien que les Éditions de l'Œuf ne représentent qu'un cas d'espèce, leur volonté de transgresser les limites du support-livre les pose comme cas-limite qui permet de questionner à la fois l'écriture et l'acte éditorial. Témoignant de l'apport des nouvelles formes d'art visuel à l'objet livre (*happening*, art conceptuel, *mail art*, livre d'artiste, pop art, etc.), les Éditions de l'Œuf occupent un espace incertain, au carrefour des pratiques littéraires et artistiques, du savant et du populaire, qui demande à être analysé dans le but de faire ressortir les liens entre le support matériel et une certaine écriture contre-culturelle. L'ambivalence de cette position nous amène à réfléchir au rôle de l'éditeur-artiste-écrivain dans l'élaboration

⁹ La notion de contre-culture sera abordée dans le premier chapitre.

des livres-objets, ainsi qu'à la place des Éditions de l'Œuf dans le paysage éditorial et contre-culturel au Québec.

Comme il n'existe aucune étude d'envergure sur les liens entre l'esthétique du livre de poésie et la contre-culture au Québec, ni sur les Éditions de l'Œuf, ce mémoire se basera sur divers travaux croisant les champs littéraire, artistique et éditorial.

Marc-André Goulet, dans un chapitre du *Rébus des revues. Petites revues et vie littéraire au Québec*¹⁰, aborde la revue *Cul Q*, créée en 1973 par Jean Leduc, qui donne naissance l'année suivante aux éditions du même nom. Goulet insiste sur le contexte culturel de l'avant-garde littéraire et de la contre-culture au Québec pour expliquer l'émergence de cette revue et de ce type d'édition. Abordant l'aspect nouveau des Éditions Cul Q qui misent avant tout sur la manipulation et la transformation du support livre dans un esprit ludique et provocateur, l'auteur ne manque pas de souligner les parentés formelles et esthétiques des livres de Leduc avec ceux des Éditions de l'Œuf et ceux produits par Louis Geoffroy aux Éditions de l'Obscène nyctalope.

Roger Chamberland, dans un article paru dans *Recherches sociographiques*¹¹, aborde l'avant-garde poétique des années 1970 par le biais des voies/voix négligées par le discours classique de l'institution littéraire. Il établit une topographie des zones de la création poétique et dégage les caractéristiques essentielles de ce qu'il nomme « un nouveau paradigme esthétique¹² ». Il s'intéresse donc aux écrits marginalisés ou écartés

¹⁰ Marc-André GOULET. « Quatre revues québécoises et la modernité littéraire », dans *Le rébus des revues. Petites revues et vie littéraire au Québec*, sous la direction de Jacques BEAUDRY, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 115 à 157.

¹¹ Roger CHAMBERLAND. « Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine », *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2, 1992, p. 277-298.

¹² Roger CHAMBERLAND. « Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine », ..., p. 277.

par la critique littéraire en opérant un parallèle avec les tendances poétiques consacrées. Son article se déploie en trois parties abordant l'effervescence éditoriale des années 1970, les liens entre l'oralité et le formalisme de la *Nouvelle Écriture* ainsi que le questionnement de l'objet livre. Dans cette dernière partie, Chamberland dresse un inventaire de livres-objets parus à cette époque en insistant sur la production des Éditions de l'Œuf. Son analyse met en évidence le détournement de la fonction originale du livre qui repousse les limites de l'œuvre littéraire et de l'œuvre artistique. Même si cet article reste plutôt descriptif, il souligne l'intérêt pour l'histoire littéraire d'aborder ces livres-objets négligés par la critique.

*Le Répertoire des livres d'artistes au Québec, 1900-1980*¹³ de Claudette Hould et Sylvie Laramée présente un inventaire exhaustif de livres d'artistes produits au Québec. Donnant une définition rigide de la notion de livre d'artiste, Hould et Laramée excluent la production des Éditions de l'Œuf de même que celle des Éditions Cul Q de leur répertoire. Elles incluent ces livres dans un type de production différente, apparue au début des années 1960, le plus souvent en accord avec les propos de l'art conceptuel, et définie par Germano Celant¹⁴. Hould insiste sur l'aspect contestataire de ces livres contre l'édition de luxe, et sur la négation même des valeurs véhiculées dans le livre traditionnel tel qu'elle le définit : rareté, aspect autographe, gravure originale, etc. Les auteures excluent aussi toute forme de livre-objet, qui se conçoit d'abord comme une œuvre plastique où le contenant l'emporte sur le contenu, qu'elles joignent aux manifestations de l'art conceptuel. En revanche, dans le *Répertoire des livres d'artistes*

¹³ Claudette HOULD. *Répertoire des livres d'artistes au Québec, 1900-1980*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1982, 240 p.

¹⁴ Germano CELANT et Tim GUEST. *Books by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1981, p. 105-126.

au Québec, 1981-1990, Hould élargit sa définition du livre d'artiste à la suite de l'acquisition par la Bibliothèque nationale du Québec de plusieurs livres-objets dans sa collection de livres d'artistes. Les Éditions de l'Œuf trouvent ainsi une place au sein de la production de livres d'artistes au Québec. Plus un inventaire qu'une recherche théorique, l'ouvrage de Hould souligne toutefois le statut ambigu d'une telle production qui se situe entre le livre d'artiste, le *small press* ou encore le livre-objet.

Du côté de l'esthétique du livre, Jean Leduc a réalisé une étude sur le livre matériel de poésie entre 1950 et 1970 au Québec¹⁵ dans le cadre d'un mémoire en bibliothéconomie et sciences de l'information à l'Université de Montréal. Il s'agit d'un inventaire du livre matériel de poésie, c'est-à-dire de livres qui proposent un certain travail sur leur support soit par l'illustration, la typographie, la maquette de couverture, la mise en page, etc. Avec humour, Leduc commente les différents livres et esthétiques qui émergent au fil des années et des éditeurs sans toutefois en faire une véritable analyse. Ce qui ressort de ce mémoire est une sorte de déception de l'auteur face au travail sur la matérialité du livre de poésie de ces deux décennies. Pour Leduc, ces livres ne mettent pas assez de l'avant une correspondance réelle entre texte et support. Il appelle à un travail « qui chercherait à aller au-delà d'une communauté de résonances intérieures pour explorer, par exemple, des rapports antinomiques voulus entre texte et support ou des rapports d'extension, d'agrandissement esthétique d'un support face à son texte¹⁶ ». Cette étude présente ainsi les promesses non concrétisées d'exploitation des ressources du livre matériel amorcée pendant les années 1950.

¹⁵ Jean LEDUC. « Le livre matériel de poésie au Québec, 1950 à 1970 », Mémoire (M. A.), Université de Montréal, 1980, 169 f.

¹⁶ Jean LEDUC. « Le livre matériel de poésie au Québec, 1950 à 1970 », ..., f. 107

De leur côté, Silvie Bernier et Stéphanie Danaux ont réalisé des travaux de recherches sur le livre illustré au Québec. La thèse de doctorat de Bernier¹⁷, publiée aux Presses de l'Université Laval, constitue la première véritable étude d'envergure sur le livre illustré québécois du XIX^e siècle aux années 1980. Posant dans un premier temps les fondements d'une sémiologie du livre, Bernier trace l'histoire du livre illustré en mettant l'accent sur les maisons d'édition dont la politique éditoriale favorise l'illustration de livres. Elle insiste sur les illustrateurs importants et sur différents facteurs culturels (mouvements artistiques, enseignement, etc.) qui ont influencé la production. Enfin, elle propose cinq lectures qui rendent compte des divers aspects de l'illustration. Dans sa thèse de doctorat consacrée au livre illustré¹⁸, Stéphanie Danaux poursuit le travail amorcé par Silvie Bernier. Ayant pour objectif principal l'analyse de l'apport des manifestations éditoriales et artistiques françaises dans le corpus de livres illustrés québécois, la thèse trace un portrait de l'édition du livre illustré au Québec avant 1940. Danaux explore les possibilités de formation artistique des illustrateurs dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle pour ensuite étudier l'apparition de la figure de l'éditeur moderne dans les années 1900 ainsi que la fondation de l'École des beaux-arts au cours des années 1920. Enfin, la dernière partie expose comment l'illustration des années 1920 et 1930 tend à se dégager progressivement de ses formes et de ses moyens d'expression traditionnels au profit d'une production autonome et distinctive. Les travaux de Bernier et de Danaux constituent des apports importants en ce qui concerne la place du livre illustré dans le champ culturel.

¹⁷ Silvie BERNIER. *Du texte à l'image. Le livre illustré au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1990, 335 p.

¹⁸ Stéphanie DANAUX. « L'essor du livre illustré au Québec en relation avec les milieux artistiques et éditoriaux français, 1880-1940 », Thèse (Ph. D.), Université de Montréal, 2007, 648 f.

Pour sa part, Sébastien Dulude dans son mémoire intitulé : *Esthétique du livre et de la typographie. Roland Giguère, les Éditions Erta et l'École des arts graphiques*¹⁹ s'intéresse à l'esthétique de la typographie qui émane de la production de l'École des arts graphiques. Partant de l'idée que les qualités sensibles de la poésie ont appelé, plus que toute autre forme littéraire, un travail artistique sur le support matériel du livre, Dulude s'intéresse à ce qu'il nomme « la nouvelle typographie » issue des avant-gardes européennes. À partir de l'École des arts graphiques, l'auteur étudie la diffusion et les manifestations de cette nouvelle esthétique typographique dans les publications qui en ont émané aux Éditions Erta. Il propose une lecture des neuf recueils de poésie réalisés par Roland Giguère lors de ses années de formation à l'École des arts graphiques. En s'attachant à la dimension matérielle et picturale des livres produits chez Erta, Dulude fait ressortir l'origine « d'une poétique fondée sur l'omniprésence du noir et sa valorisation en tant que prise de parole²⁰ » dans l'écriture de Roland Giguère, insistant, du même coup, sur la nécessité de prendre en considération le support dans le projet littéraire d'un écrivain.

Enfin, l'article de David McKnight sur les petites presses au Canada²¹ montre le rôle que celles-ci ont joué dans l'histoire littéraire du Canada et dans la définition des valeurs littéraires et esthétiques. Désignant la production non commerciale de livres à contenu littéraire voués, dans la plupart des cas, à l'écriture expérimentale et aux problématiques identitaires, les petites presses publient des ouvrages à tirages limités destinés à un

¹⁹ Sébastien DULUDE. « Esthétique du livre et de la typographie. Roland Giguère, les Éditions Erta et l'École des arts graphiques », Mémoire (M. A.), Université du Québec à Trois-Rivières, 2009, 240 f.

²⁰ Sébastien DULUDE. « Esthétique du livre et de la typographie. Roland Giguère, les Éditions Erta et l'École des arts graphiques », ..., f. 10.

²¹ David MCKNIGHT. « Les petites presses », dans *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, 1918-1980*, sous la direction de Patricia LOCKHART FLEMING et Yvan LAMONDE, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 325-335.

lectorat spécialisé. Issues des mouvements artistiques associés au modernisme et à l'avant-garde, elles s'appuient sur l'autofinancement de l'éditeur ou sont soutenues par une institution d'enseignement. L'esthétique et l'art font partie intégrante de l'aspect des publications et leur conception matérielle est le plus souvent prise en charge par les éditeurs et les auteurs qui participent aux décisions relatives à la mise en page et à l'aspect général des livres. Présentant la production des petites presses de langues anglaise et française, McKnight démontre que ce mouvement a permis l'émergence de la modernité littéraire, l'affirmation de valeurs culturelles nationalistes et la montée des avant-gardes.

À la suite de ces travaux, notre intention est de poursuivre les recherches sur le support livre dans un contexte culturel particulier en posant comme question principale : quel est l'apport des Éditions de l'Œuf à une esthétique du livre de poésie contre-culturel au Québec? Pour y répondre, nous nous intéresserons principalement au travail sur le support comme stratégie de distinction mise de l'avant par cet éditeur. L'ambiguïté du statut de ces livres, qui oscillent entre le livre de poésie et le livre d'artiste, ébranle les habitudes de lecture en ce qu'elle brouille la hiérarchie conventionnelle de la primauté du texte sur le support; les formes mêmes du livre créent un sens pour le lecteur. Son opacité invite à repenser l'acte de lecture de même que le processus d'écriture. De plus, le détournement d'objets du quotidien qui entrent dans la constitution de ces livres, et leur aspect ouvertement provocateur, souvent bon marché, invitent à réfléchir aux langages et aux alternatives mises en forme par la contre-culture. Considérer ces livres sous l'angle du support, c'est aussi questionner l'ensemble du système-livre remis en question par les éditeurs; c'est leur donner un statut d'œuvre totale qui ne saurait

accorder un privilège unique aux textes sur leurs composantes matérielles. En postulant que les Éditions de l'Œuf participent à la constitution d'une esthétique du livre de poésie contre-culturel au Québec, la présente recherche tentera de mettre au jour certains enjeux éditoriaux, artistiques et littéraires qui se jouent dans ces livres. Ainsi, il s'agira de réfléchir à l'esthétique du livre de poésie contre-culturel, à partir de la production des Éditions de l'Œuf, comme moyen pour les éditeurs de prendre la parole, de contester et de tenter de redéfinir l'avant-garde littéraire elle-même.

L'objectif principal de la recherche consiste à démontrer l'originalité de cette production inspirée, notamment, par la poésie concrète et visuelle, et par les nouvelles conceptions du livre d'artiste qui lui sont contemporaines. En cela, le rôle de l'éditeur et de l'auteur, dans la création des livres, s'apparente à celui de l'artiste pour qui le livre devient un médium de création à part entière. Un deuxième objectif est d'identifier certains éléments de la pratique éditoriale de cette maison qui contribuent à façonner une esthétique du livre de poésie contre-culturel. En plaçant la matérialité du livre et de l'objet écrit au centre de leur pratique éditoriale, en prônant une écriture qui colle au support et en privilégiant l'usage d'éléments issus d'une culture « non noble », les Éditions de l'Œuf remettent en question non seulement les modes de production du sens et de réception de la poésie, mais semblent se jouer des batailles pour la légitimité au sein des champs littéraire et éditorial. D'où découle un dernier objectif qui est de définir et d'analyser la position de cet éditeur dans le champ culturel (et surtout, littéraire). Les stratégies (éditoriales) déployées par l'éditeur s'inscrivent dans les luttes pour la légitimité, et leur étude permettra d'éclairer les dynamiques contestataires au sein même du champ.

Le corpus à l'étude est constitué des vingt-six livres produits par les Éditions de l'Œuf. Bien que l'ensemble de la production ait été réalisée entre 1971 et 1976, les éditeurs ont publié un dernier livre en 1990. À partir des ouvrages conservés dans la collection patrimoniale de livres d'artistes et d'ouvrages de bibliophilie de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et de ceux conservés dans la collection de livres rares de l'Université du Québec à Montréal, nous avons reconstitué le catalogue de la maison d'édition. Ces livres offrent des caractéristiques matérielles inusitées (typographie éclatée, des images loin des gravures et des estampes originales qu'on retrouve dans l'édition de luxe et dans une certaine conception traditionnelle du livre d'artiste, des formats et des matériaux insolites, etc.) qui serviront à comprendre la méfiance à l'égard de la littérature observée vers la fin des années 1960 et dans les années 1970²².

Érigée sur des principes contestataires, subversifs et iconoclastes, cette esthétique du livre ne peut être isolée des luttes de redéfinition des hiérarchies culturelles et de leur légitimité. À titre d'exemple, l'appel à communication du colloque *Culture et contre-culture. Genèse, pratiques, conceptualisations* invite à repenser

les contre-culture des années 1960 et 1970 [non pas] comme une « révolte » contre les « valeurs traditionnelles », mais [comme] des ensembles d'opérations de requalification des références culturelles légitimes et de déplacement des frontières entre ce qui tient lieu de culture et fait autorité, et des répertoires culturels réputés impurs²³.

Le livre de poésie contre-culturel s'inscrit dans le contexte d'émergence d'une avant-garde littéraire au Québec, vers la fin des années soixante, qui remanie le champ de

²² *Histoire d'une opposition à la littérature. La contre-culture, la nouvelle écriture et l'impact de 1968 au Québec*, [En ligne], 24 septembre 2010, http://www.crilc.org/stagiaires/stagiaires_ulaval.asp, (Page consultée le 15 janvier 2012).

²³ *CFP : Culture et contre-culture. Genèses, pratiques, conceptualisations*, [En ligne], 4 juin 2011, <http://www.romanistik.de/aktuelles/newsartikel/article/cfp-culture-et-contre-culture-geneses-pratiques-conceptualisations/>, (Page consultée le 15 juillet 2011).

production restreinte en place. Fonctionnant comme un système de classement fondé sur une hiérarchie allant du plus légitime au moins légitime, le champ de production culturelle est le théâtre de batailles qui favorisent l'apparition de différentes stratégies chez les agents qui leur permettront d'occuper la position voulue. Ces stratégies diffèrent selon leur position : les individus aux positions dominantes optent pour des stratégies de conservation alors que les individus en position dominée pratiquent des stratégies de subversion en cherchant à transformer les règles de fonctionnement du champ. Dans une logique de la distinction, plusieurs producteurs de la contre-culture vont remettre en question, d'une part, le « bon goût » imposé par la culture légitimée et, d'autre part, l'autorité même de la culture légitimée, par des stratégies visant à abolir les hiérarchies culturelles en place. Or, l'étude du parcours et de la production des Éditions de l'Œuf permettra de jeter un regard sur les luttes à l'intérieur du champ culturel, sur les stratégies de démarcation employées par les éditeurs et les écrivains et sur la redéfinition des hiérarchies culturelles à l'époque de la contre-culture au Québec.

Notre mémoire se divisera en trois chapitres. Le premier proposera un tour d'horizon de diverses études qui ont porté sur la contre-culture et ses manifestations au Québec. Qu'a-t-on écrit sur cette période? Quels liens a-t-on fait entre la contre-culture et la production littéraire, la poésie en particulier? À partir des travaux de Jules Duchastel, Yves Robillard, Jacques Pelletier, Philippe Haeck, Jean-Charles Falardeau, Marc-André Goulet, Claude Beausoleil, Victor-Lévy-Beaulieu, Jean Royer, Normand de Bellefeuille, Lucien Francoeur, Paul Chamberland, Laurent Mailhot et Pierre Nepveu²⁴, entre autres, ce chapitre présentera le discours sur le contexte littéraire contre-culturel dans lequel

²⁴ Pour les références, voir la bibliographie.

s'inscrivent les Éditions de l'Œuf. Afin de limiter notre analyse, seuls les textes critiques, réalisés des années 1970 à aujourd'hui, ont été retenus. Nous avons privilégié les ouvrages et les articles qui abordent les liens entre le mouvement contre-culturel et la production littéraire des années 1960 et 1970. La lecture des différents textes fait ressortir un ensemble de notions récurrentes abordées par les auteurs. Moins une analyse minutieuse des procédés discursifs qu'une vue d'ensemble des écrits critiques sur la contre-culture au Québec, cette étude nous amènera à dégager certaines notions et caractéristiques de la contre-culture et de la poésie de cette époque. Il s'agira de comprendre le contexte contre-culturel en se basant sur une grande variété de sources issues d'espaces socio-culturels différents.

Le deuxième chapitre sera consacré à l'étude du parcours des Éditions de l'Œuf, de leur politique éditoriale de même qu'aux stratégies mises en place par les éditeurs en parallèle avec le contexte de l'édition de poésie au Québec. L'objectif du chapitre est double : d'une part, il s'agit de réaliser un portrait de la maison d'édition et, d'autre part, d'analyser les effets d'une ligne éditoriale basée sur la production de livres-objets sur les activités de l'éditeur. Il sera question de présenter certaines caractéristiques qui font de L'Œuf un lieu d'édition *underground*. Nous analyserons les conditions de production des livres-objets ainsi que le statut de l'éditeur dans le contexte d'une tradition artisanale et expérimentale de l'édition de poésie, mais aussi dans le contexte de l'émergence des petites presses au Québec. De plus, nous mettrons le travail de l'éditeur sur la forme même des livres en lien avec les nouvelles formes de livres d'artistes qui émergent à la fin des années 1960 aux États-Unis, en Europe et au Canada afin d'identifier ce que Bourdieu nomme « l'univers des possibles » dans lequel baignent Bélanger et Pressault.

Enfin, nous étudierons la réception critique des Éditions de l'Œuf pour ensuite replacer la maison dans le champ culturel québécois.

Le dernier chapitre proposera une analyse des particularités du livre-objet produit à L'Œuf, par le biais de la production de Bélanger et Pressault, avec pour objectif principal de faire ressortir la conception du livre-objet diffusée par la maison et ses motivations poétiques. Bien que la production s'inscrive dans une perspective artistique, elle est aussi (et peut-être avant tout) une pratique littéraire. Et comme Bélanger et Pressault sont à la fois éditeurs et auteurs, il est permis de croire que leur écriture est pensée en lien avec l'objet livre. Quelle conception du livre-objet diffusent les Éditions de l'Œuf? Quel est l'impact du support sur l'écriture poétique, sur les modalités de construction du sens, sur la définition même de l'objet poétique? En quoi le livre-objet produit aux Éditions de l'Œuf est-il une littérature contestataire? Nous pensons que le choix de présenter des livres-objets comme alternative à l'édition de poésie plus traditionnelle, voire comme un nouveau genre textuel et matériel, amène les éditeurs à questionner la poésie même. Il s'agira donc, dans ce chapitre, de relever les caractéristiques formelles et thématiques, provoquées par la rencontre du support et de l'écriture, qui font la spécificité de la production des Éditions de l'Œuf et de remettre ces aspects en lien avec les luttes de redéfinition des hiérarchies culturelles observées à l'époque de la contre-culture. Bref, il s'agit de considérer ici le travail des Éditions de l'Œuf comme une manifestation de la contre-culture au Québec.

Chapitre 1

Du phénomène de la contre-culture à l'édition contre-culturelle au Québec : le temps des suspicions

Le phénomène de la contre-culture occupe une place importante dans l'histoire du XX^e siècle. Précisons d'emblée qu'il n'existe pas *une* contre-culture, mais bien *des* contre-cultures, car aucune culture, dans son évolution, n'est totalement homogène. Adoptant une attitude contestataire, voire iconoclaste, les tenants de ce mouvement, en marge d'une culture établie, proposent une nouvelle vision du monde afin de transformer la société. Le terme même « contre-culture », qui apparaît en France au début des années 1970, se déploie sous trois formes assez différentes :

La première renvoie aux études sociologiques américaines, qui définissent des *sous-cultures* se démarquant de la « haute-culture » : culture des minorités, des marginaux, des déviants ou bien de certaines classes d'âge et catégories socioprofessionnelles. La deuxième désigne un mouvement essentiellement anglo-saxon (*the counter-culture*), aux limites assez floues, qui se structure autour du refus par la jeunesse des cadres de la société de consommation. La troisième offre une lecture rétrospective des avant-gardes artistiques et littéraires du XIX^e et du XX^e siècle, sous l'angle de la marginalité ou de la provocation contre l'ordre établi : romantisme, dadaïsme et surréalisme, situationnisme, postmodernisme [...]. En synthétisant ces trois aspects, on peut parler d'une culture d'inversion des normes et des valeurs de la culture dite dominante²⁵.

La définition ci-dessus donne au terme « contre-culture » plusieurs significations qui, sans s'exclure les unes les autres, mettent de l'avant une opposition culturelle sous différentes formes. Cette culture d'inversion, qui regroupe l'ensemble des courants de pensée et des mouvements constituant la contre-culture dans les sociétés industrielles capitalistes, n'a pas d'unité propre; elle affiche des tendances diversifiées qui vont du refus à la rupture, en passant par la contestation.

Au cours des années 1960, la société américaine, comme bien des sociétés occidentales, est ébranlée par une certaine remise en cause du consensus sur lequel elle est fondée.

Théorisée pour la première fois en 1968 par Theodore Roszak dans son livre *The*

²⁵ Christian DELPORTE, Jean-Yves MOLLIER et Jean-François SIRINELLI (dir.). « Contre-culture », *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Quadrige/PUF, 2010, p. 189.

*Making of a Counter Culture*²⁶, la contre-culture trouve ses fondements culturels dans la révolte des jeunes dans les années 1960. L'auteur voit dans cette révolte une rupture avec « la société industrielle technocratique, avec une génération adulte passive et conformiste et avec une culture qui ne sert qu'à la reproduction sociale des élites et à manipuler le travail, l'éducation et l'information²⁷ ». Le mouvement contre-culturel s'oppose ainsi à la culture consacrée et distille des attitudes et des valeurs qui élaborent une culture parallèle, une contre-culture. L'attitude d'opposition qui caractérise le mouvement contre-culturel est résumée de cette façon par Christiane Saint-Jean Paulin :

la *counter-culture*, contre-culture, se constitue [...] d'idées politiques, d'un style de vie et de conceptions philosophiques qui se définissent avant tout par leur opposition avec les modes de pensée de la grande majorité de la population - en somme la culture de la société industrialisée²⁸.

Constitué en majorité par des jeunes, étudiants et intellectuels, ce mouvement de contestation de la culture dominante a cherché un absolu ailleurs que dans la société jugée conformiste. L'essor économique des années soixante a favorisé le développement d'une société de consommation prônant des valeurs contradictoires. En contribuant à la croissance industrielle d'un pays déjà prospère par la stimulation des demandes de l'individu, cette société de consommation célèbre le matérialisme en associant le bonheur à la notion de mode plutôt qu'à l'épanouissement de l'individu dans la sérénité²⁹. La société met ainsi l'accent sur le plaisir que procure la possession de biens plutôt que sur les besoins auxquels ils répondent, et l'argent devient le moyen privilégié d'atteindre un certain bonheur. Or, cette jeunesse n'a pas les moyens matériels de satisfaire les

²⁶ Theodore ROSZAK. *Vers une contre-culture. Réflexion sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Traduction de C. Elsen, Paris, Stock, 1970, 318 p.

²⁷ Christian DELPORTE, Jean-Yves MOLLIER et Jean-François SIRINELLI (dir.). « Contre-culture », *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, ..., p. 190.

²⁸ Christiane SAINT-JEAN PAULIN. *La contre-culture : États-Unis, années 60. La naissance de nouvelles utopies*, Paris, Éditions Autrement, 1997, p. 9.

²⁹ Christiane SAINT-JEAN PAULIN. *La contre-culture : États-Unis, années 60...*, p. 16.

nouveaux désirs engendrés par cette société prospère; comme elle ne peut posséder immédiatement les biens de consommation qui l'entourent, la jeune génération les rejette.

Il se développe une nouvelle sensibilité politique chez les jeunes de classes moyennes qui se traduit par la prise de conscience des inégalités raciales et sociales, ce qui mènera à la naissance de plusieurs mouvements de gauche contestataires. L'apparition de ces mouvements symbolise le malaise de l'intelligentsia, au niveau politique, devant des événements interprétés comme la preuve de l'échec du capitalisme. Aux États-Unis, les étudiants s'opposent à la guerre du Viêtnam alors qu'en France, les manifestations de Mai 68 marquent une révolte dirigée contre la société traditionnelle.

Véhiculées par des réseaux *underground* en marge des grandes institutions, les manifestations contre-culturelles sont associées à tout ce qui relève d'une contestation de l'autorité : chanson folk, poésie beatnik, consommation de drogues hallucinogènes, revendications des minorités sexuelles et raciales, festivals de musique pop, etc. L'hétérogénéité des manifestations et des pratiques met en relief l'imprécision de la notion de contre-culture qui « embrasse l'ensemble des attitudes, dispositions, habitudes et productions de l'esprit propres à contester, à saper, à remplacer l'ordre établi et dont le contenu et la forme varient selon les pays et les époques³⁰ ».

La contre-culture américaine a été largement diffusée au Québec, notamment grâce à la revue *Mainmise*, et il s'est écrit beaucoup de choses à son propos. Nous proposons ici un panorama du discours sur la version québécoise de la contre-culture qui émerge pendant

³⁰ Miklos SZABOLCSI. « La néo-avant-garde : 1960 », dans *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, sous la direction de Jean WEISGERBER, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, p. 578.

et après cette période. Qu'a-t-on écrit à ce sujet au Québec? Comment la contre-culture est-elle envisagée par les théoriciens de la littérature? Quels liens fait-on entre les manifestations culturelles et littéraires et la contre-culture, entre les différentes formes d'écriture qui émergent au tournant des années 1960 et 1970? À partir du recensement et de l'analyse de textes théoriques (articles, chapitres de livre, mémoires, ouvrages généraux) produits entre 1970 et aujourd'hui, le présent chapitre entend présenter un panorama qui n'a rien d'exhaustif; il s'agit surtout de proposer une vue d'ensemble de ce qui s'est écrit à propos de la contre-culture au Québec depuis les années 1970. Sans suivre l'ordre chronologique de publication des textes, nous avons fait ressortir quelques points convergents et certaines thématiques, qui reviennent d'un texte à l'autre. L'objectif est de prendre le pouls d'un certain discours, d'éclaircir des notions et de dégager certaines caractéristiques du phénomène de la contre-culture et de ses manifestations québécoises.

Du mouvement à l'idéologie

En 1970, Georges Khal, Jean Basile et Denis Vanier mettent sur pied la revue *Mainmise*, organe de diffusion de la contre-culture au Québec calqué sur le modèle de la presse *underground* américaine. Principal véhicule du discours contre-culturel au début des années 1970 au Québec, la revue est « l'un des lieux où il prit sa consistance et sa physionomie³¹ » et son objectif est d'être « un instrument alternatif d'information sur le mouvement³² ». La notion de mouvement occupe une place importante dans le discours

³¹ Paul CHAMBERLAND. « La contre-culture au Québec », *Dossier Québec*, sous la direction de Jean SARRAZIN et Claude GLAYMAN, Montréal, Éditions Stock, 1979, p. 269.

³² Jules DUCHASTEL. « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », dans *Idéologies au Canada français. 1940-1976. Tome II. Les mouvements sociaux. Les syndicats*, sous la direction de Fernand DUMONT, Jean HAMELIN et Jean-Paul MONTMINY, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, p. 181.

sur la contre-culture; le sociologue Jules Duchastel la définit comme « un ensemble de tentatives de rompre avec l'ordre social existant et dont les formes de réalisation d'une contre-culture varient à l'infini³³. » Si le concept de mouvement renvoie à l'idée d'une culture mouvante, en train de se faire, il caractérise aussi la contre-culture dans sa diversité, dans la pluralité de ses manifestations tout en insistant sur l'effet de groupe.

Le caractère ambigu et paradoxal, changeant, voire déroutant, du phénomène contre-culturel, ne permet pas d'en tracer les contours aisément. Gaétan Rochon souligne qu'il y a plus qu'une :

coïncidence entre la naissance de l'indépendantisme québécois, la cristallisation du nationalisme noir aux États-Unis et l'expansion tentaculaire, à l'échelle de la planète, des communications; entre le haut développement technique des pays occidentaux et la présence en leur sein de nouvelles formes d'opposition politique et culturelle³⁴.

La conjoncture de manifestations qui s'étend partout sur la planète amène à considérer la contre-culture comme partie d'une totalité en changement et non comme un phénomène isolé³⁵. Rochon définit la contre-culture comme « un ensemble de normes, de valeurs, de principes, une forme d'organisation de la vie de la personne, d'une société (une culture) opposée à un système existant déjà et adversaire³⁶ ». Cette forme d'organisation de la vie s'inscrit dans une lutte quotidienne qui se manifeste par le changement d'un comportement humain, à l'échelle de la personne. La définition de Rochon se rapproche de celle donnée par Jean-Charles Falardeau qui affirme que la contre-culture « est avant

³³ Jules DUCHASTEL. « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », ..., p. 215.

³⁴ Gaétan ROCHON. *Politique et contre-culture. Essai d'analyse interprétative*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1979, p. 15.

³⁵ Gaétan ROCHON. *Politique et contre-culture. Essai d'analyse interprétative*, ..., p. 16.

³⁶ Gaétan ROCHON. *Politique et contre-culture. Essai d'analyse interprétative*, ..., p. 17.

tout une *praxis*³⁷ », c'est-à-dire qu'elle s'appréhende comme activité en vue d'un résultat : « [d]ans cette mesure, la contre-culture non seulement propose une nouvelle vision du monde, mais ambitionne de transformer radicalement la société pour la faire correspondre à sa vision³⁸. » Il considère la contre-culture dans l'optique d'un « agir » qui aurait pour conséquence des changements sociétaux globaux, ou encore comme un ensemble d'activités aptes à transformer les rapports sociaux. Les concepts « de mode d'organisation de la vie » et de *praxis* s'incluent dans la définition du terme « mouvement » donnée par Duchastel en insistant sur la dimension active de la contre-culture qui doit provoquer un effet sur la société.

De son côté, Gilles Lane reconnaît dans « les divers mouvements contre-culturels [...] une accusation ou une déception qui atteignent moins tel ou tel aspect d'une culture particulière que ce qui nous rejoint "à travers" [une] nature ou [une] culture en elles-mêmes inoffensives³⁹ ». Il n'y a pas de mouvement culturel vivant qui ne soit plus ou moins contre-culturel précise-t-il. La contre-culture s'incarne dans des mouvements qui luttent contre des attitudes « ou des visions du réel que l'on considère comme responsables de nos malaises, c'est-à-dire contre d'autres mouvements culturels⁴⁰. » Pour Lane, on ne peut penser la contre-culture en termes de mouvement unique; il faut plutôt l'envisager dans une pluralité de mouvements.

Dans un article paru en 1979, Paul Chamberland, aborde la contre-culture comme « un réseau aux mailles lâches, sans cesse rompues et refaites, [...] un certain état de la

³⁷ Jean-Charles FALARDEAU. « Décalages et osmose entre littérature et contre-cultures », *Études littéraires*, vol. 6, n° 3, 1973, p. 374.

³⁸ Jean-Charles FALARDEAU. « Décalages et osmose entre littérature et contre-cultures », ..., p. 374.

³⁹ Gilles LANE. *L'urgence du présent. Essai sur la culture et la contre-culture*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1973, p. 21.

⁴⁰ Gilles LANE. *L'urgence du présent. Essai sur la culture et la contre-culture*, ..., p. 21.

culture, instable et turbulent, susceptible de provoquer des ralliements autour de certains "signes" grâce auxquels des individus se "reconnaissent"⁴¹ ». La notion de réseau pointe vers l'ensemble des relations entre les éléments disparates qui constituent la contre-culture. Pour l'auteur, la contre-culture est un « état de la culture », une sorte de matrice qui se manifeste par des signes; ceux-ci s'expriment autant par les vêtements, la musique qui contient une nouvelle esthétique, les nouveaux comportements sexuels, la drogue, les communes, le mouvement écologique, etc. Englobant la pluralité des signes qui la distinguent, la contre-culture est aussi conçue elle-même comme « le signe d'une brisure culturelle transcendant les rivalités idéologiques habituelles, en ce sens qu'elle remet d'abord en question la méthode scientifique qui est à l'origine des sociétés modernes et détermine un fonctionnement d'une logique implacable⁴² ». Ses manifestations extérieures et ses rites sont « les signes de la rupture culturelle et les symboles de la culture nouvelle⁴³ ». Réseau donc, dans lequel les signes se répandent et se répondent, tissant ainsi la toile qui constitue la contre-culture.

Au cours des années 1960, le terme « mouvement » s'est souvent substitué à celui de contre-culture. Pour le sociologue Jules Duchastel, la notion de « mouvement » est un opérateur idéologique, un principe de ralliement, un facteur de mobilisation⁴⁴ dont il faut questionner le sens lorsqu'on l'associe à la contre-culture. Il préfère envisager le mouvement de la contre-culture sous l'angle de la pratique idéologique⁴⁵, c'est-à-dire comme une idéologie. Duchastel souligne la difficulté de considérer la contre-culture

⁴¹ Paul CHAMBERLAND. « La contre-culture au Québec », *Dossier Québec*, ..., p. 267.

⁴² Gaétan ROCHON. *Politique et contre-culture. Essai d'analyse interprétative*, ..., p. 26.

⁴³ Edgar MORIN, *Journal de Californie*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 197.

⁴⁴ Jules DUCHASTEL. « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », dans *La transformation du pouvoir au Québec. Actes du colloque de l'ACSALF*, Montréal, Éditions Albert Saint-Martin, 1980, p. 254.

⁴⁵ Jules DUCHASTEL. « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », ..., p. 257.

comme un mouvement social unifié, de même que comme une idéologie unifiée; c'est pourquoi il propose de nommer cette convergence « tendance idéologique contre-culturelle ». Se définissant contre l'idéologie technocratique, la contre-culture comme tendance idéologique contre-culturelle doit être d'abord envisagée dans la formation idéologique d'ensemble qui caractérise les formations sociales capitalistes avancées. Les conditions spécifiques qui expliquent l'émergence et la dominance de l'idéologie technocratique sont les mêmes qui expliquent l'élaboration de sa contre-tendance idéologique. Pour Duchastel, ce qui détermine une contre-tendance idéologique c'est :

sa capacité critique à l'égard de la tendance dominante par rapport à laquelle elle s'élabore. Par définition, cette dernière vise à maintenir les rapports sociaux d'exploitation et de domination sous leur forme actuelle. L'idéologie technocratique a non seulement légitimé l'intervention croissante de l'État, mais elle l'a organisée. Les réformes des secteurs de l'éducation ou de la santé, l'organisation des appareils bureaucratiques, les stratégies de développement sont toutes tributaires d'un mode d'organisation technocratique. L'idéologie de la contre-culture a d'abord attaqué les prémisses de cette tendance dominante. Le fait que la contre-culture se manifeste aux nouveaux points de friction de nos formations sociales implique cette remise en question critique des développements de l'État dans divers domaines⁴⁶.

Le sociologue insiste aussi sur la prétention du phénomène de la contre-culture à vouloir unifier l'ensemble des mouvements sociaux issus des années 1960 et du début des années 1970 (mouvement anti-guerre, mouvement étudiant, mouvement féministe, etc.). Le mouvement contre-culturel propose un projet d'unification idéologique autour de l'idée d'une transformation globale de la société à travers la révolution des consciences. Pour Duchastel, l'idéologie de la contre-culture comme mouvement social représente en

⁴⁶ Jules DUCHASTEL. « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », ..., p. 207.

elle-même une stratégie de dispersion qui favorise la multiplicité des perspectives, des objectifs et des tactiques, refusant la lutte sur le terrain politique⁴⁷.

Il faut souligner une facette du discours qui se penche sur un certain échec du mouvement contre-culturel au Québec (comme ailleurs). Bien que la contre-culture fût politique dans ses effets, de larges secteurs du mouvement se sont réclamés de l'apolitisme. Gaétan Rochon énonce ce qu'il considère comme une évidence : « la contre-culture nie le politique et croit l'abolir en l'ignorant, mais se heurte constamment à lui. Elle ne veut pas s'occuper de politique, mais la politique s'occupe d'elle⁴⁸. » Pour sa part, Jules Duchastel définit l'apolitisme comme :

une pratique idéologique dont l'effet politique est produit à travers une décentration de l'action politique hors du lieu où les rapports de force se nouent et se dénouent ordinairement. L'apolitisme nie le caractère politique de son intervention en prétendant désinvestir le lieu traditionnel de son exercice et en visant le rapport d'articulation entre les contradictions secondaires où il se concentre et les contradictions principales autour du pouvoir de l'État⁴⁹.

Duchastel montre que l'idéologie contre-culturelle, dans l'exercice même de sa critique, n'a pas quitté le terrain délimité par l'idéologie dominante⁵⁰. À la rationalité bureaucratique ou technocratique, la contre-culture oppose la liberté humaine, la richesse des individualités et les capacités créatrices des sujets. De manière générale, la contre-culture rejette toute forme d'action politique, c'est-à-dire toute action susceptible de poser les problèmes sur un plan collectif, au profit d'une idéalisation de l'individualité. Il n'est pas question de revenir aux crédos de la petite bourgeoisie traditionnelle. Au contraire, on présente l'individualité sur le mode de sa réalisation

⁴⁷ Jules DUCHASTEL. « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », ..., p. 264.

⁴⁸ Gaétan ROCHON. *Politique et contre-culture. Essai d'analyse interprétative*, ..., p. 37.

⁴⁹ Jules DUCHASTEL. « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », ..., p. 257.

⁵⁰ Jules DUCHASTEL. « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », ..., p. 208.

idéale. La contre-culture n'agit donc pas selon la même stratégie que l'idéologie dominante. Son discours explicite semble même contester celle-ci. Cependant, elle reconnaît au niveau philosophique les mêmes postulats que l'idéologie dominante : le sujet est au centre de sa problématique, alors que le social lui sert de repoussoir⁵¹. Et c'est justement en ramenant l'éclairage sur le sujet que cette contre-tendance exerce un effet d'accentuation du fonctionnement idéologique dominant. La thèse de Duchastel consiste à dire que la contre-tendance de l'idéologie contre-culturelle est une stratégie qui peut empêcher l'émergence d'une contre-idéologie véritablement révolutionnaire.

L'underground au Québec

Le terme *underground* est souvent associé à la contre-culture. Tantôt se substituant au terme contre-culture, tantôt définissant un espace qui sous-tend le phénomène contre-culturel, l'*underground* renvoie aux cultures en marge de la culture dominante. Cette « culture souterraine » est alimentée par des moyens de communication et des réseaux alternatifs (fanzines, presse alternative, philosophie *do it yourself*, etc.). Dans son texte d'introduction à l'anthologie *Québec underground 1962-1972*⁵², Yves Robillard donne une définition de l'*underground* et de l'art marginal qui s'étend à un vaste éventail d'expressions artistiques :

par underground ou marginal, nous entendons toute expression artistique qui cherche à sortir résolument de ou des mediums dans lesquels [elle] s'était traditionnellement cantonnée, ou bien, dans un autre esprit, toute forme d'art que l'on a voulu résolument populaire. Avec la même conséquence dans un cas comme dans l'autre, que ces expériences ont été difficilement admises sinon refusées par l'« establishment » artistique. Et pourtant, à bien des points

⁵¹ Jules DUCHASTEL. « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », ..., p. 209.

⁵² Yves ROBILLARD (dir.). *Québec underground, 1962-1972*, Montréal, Éditions Médiart, 1973, 3 volumes.

de vue, c'est peut-être ce qui a le plus servi à transformer la sensibilité d'une bonne partie des artistes et intellectuels québécois⁵³.

La définition de Robillard insiste sur deux choses : d'une part, l'importance pour l'art *underground* de dépasser les limites imposées par les médiums artistiques et, d'autre part, sa relation avec ce qui est populaire. L'*underground* doit renvoyer à l'idéal d'affirmation de l'identité québécoise « en une sorte de grande fête populaire, de création spontanée, parallèle et collective ». L'auteur poursuit :

les concepts de fête populaire, d'animation culturelle, de réseaux parallèles d'information, les problèmes de la fonction sociale de l'artiste, des rapports entre art, science et technologie, entre art et politique sont autant de questions qui ont été débattues dans les différents groupements d'artistes [qui participent à l'*underground* québécois]⁵⁴.

Pour Robillard, l'*underground* doit se rapprocher de la culture populaire. Ce rapprochement, qui peut sembler à première vue paradoxal, entre le marginal et le populaire s'inscrit dans une opposition à un art élitiste, surtout à ce qui relève de l'avant-garde :

[i]l faut se rappeler que la notion même d'avant-garde a pris internationalement sa débâcle en 1968, lorsque les artistes ont enfin compris, qu'en jouant les vedettes des biennales et grandes manifestations internationales, ils ne faisaient que donner bonne conscience au système social dans lequel ils évoluaient. Aussi, finie l'avant-garde!⁵⁵

Les pratiques *underground* doivent donc sortir l'art des salons pour entretenir un contact direct avec la population. Elles s'inscrivent dans le quotidien et amènent à redéfinir le rôle de l'artiste dans la société. Robillard aborde les artistes et écrivains Robert Roussil, Armand Vaillancourt, Claude Gauvreau et Patrick Straram comme étant des pionniers de l'*underground* québécois. Les événements autour des groupes des Horlogers du Nouvel Âge, avec Serge Lemoyne et Claude Péloquin entre autres, des Zirmates, du

⁵³ Yves ROBILLARD (dir.). *Québec underground, 1962-1972, ...,* p. 5.

⁵⁴ Yves ROBILLARD (dir.). *Québec underground, 1962-1972, ...,* p. 8.

⁵⁵ Yves ROBILLARD (dir.). *Québec underground, 1962-1972, ...,* p. 10.

groupe Fusion des arts constituent des exemples d'expressions artistiques qui ont tenté de rompre avec un art jugé trop élitiste.

Pour Falardeau comme pour d'autres⁵⁶, la culture *underground* est la contre-culture, elle constitue un mode de libération de la jeunesse de tous les pays.

[...] nous assistons et participons en notre siècle, du moins dans les sociétés d'Occident, à un spectaculaire décloisonnement des cultures nationales ou locales, simultané ou consécutif au phénomène plus général de l'apparition des cultures de masse, elles-mêmes favorisées et démultipliées par les techniques de communication de masse [...]⁵⁷.

C'est sur cette toile de fond que surgissent, depuis les années 1950, les formes d'une contre-culture qui étonne par ses audaces et ses bravades. Ainsi, la culture *underground* entretient des liens étroits non seulement avec la culture populaire, mais elle est liée de près à la culture de masse :

elle a été utilisée de plus d'une façon par les *media* de la culture de masse laquelle, par contrecoup, en a été imbibée, réjuvenée, radicalisée. Si bien que, si l'on s'arrête à la littérature contemporaine, il devient malaisé de déterminer ce qui dans cette littérature relève de l'une ou de l'autre⁵⁸.

La culture de masse et la culture *underground* s'imbriquent l'une dans l'autre et se contaminent. Pour la culture *underground*, les conséquences esthétiques de cette contamination sont observables, entre autres, dans l'appropriation et le détournement d'éléments de la culture de masse et de la culture populaire. L'utilisation de coupures de journaux dans les livres de poésie, le foisonnement de la bande dessinée ou encore l'émergence de plusieurs petites revues marginales en sont quelques exemples.

⁵⁶ Marie-France MOORE. « *Mainmise*, version québécoise de la contre-culture », *Recherches sociographiques*, vol. 14, n° 3, 1973, p. 363-381.

⁵⁷ Jean-Charles FALARDEAU. « Décalages et osmose entre littérature et contre-cultures », ..., p. 373.

⁵⁸ Jean-Charles FALARDEAU. « Décalages et osmose entre littérature et contre-cultures », ..., p. 373.

La culture marginale ou *underground* constitue aussi un circuit, un réseau avec ses propres lieux et organes de diffusion, en marge de la culture officielle. Au Québec, les revues telles *Mainmise*, *Hobo-Québec*, *Cul Q*, *Logos*, *Sexus*, participent à la valorisation et à la diffusion des pratiques contre-culturelles, volontairement minoritaires, qui revendiquent et affirment leur marginalité⁵⁹. Ces publications *underground* qui fleurissent partout au Canada sont habituellement vendues dans les librairies parallèles et les boutiques d'articles pour utilisateurs de drogues, ou à la criée lors de spectacles ou dans la rue⁶⁰.

Contre-culture et avant-garde : le champ de production restreinte

Au Québec, le mouvement contre-culturel a côtoyé ce qu'il est maintenant convenu de nommer l'avant-garde dans le champ culturel des années 1970⁶¹. En tant que phénomène littéraire et artistique, l'avant-garde se rattache à un vaste mouvement social et culturel; elle constitue une réponse artistique collective aux défis qui, précisément, engendrent la nouvelle gauche, même si celle-ci lui est antérieure et a une portée plus large⁶². C'est donc sur fond de contre-culture que se développent les avant-gardes artistiques et poétiques au tournant des années 1960 et 1970, même si elles chercheront à s'en distancier en légitimant leur pratique d'un point de vue théorique et idéologique⁶³.

⁵⁹ Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », Mémoire (M. A.), Université de Sherbrooke, 1995, f. 64.

⁶⁰ Donald W. MCLEOD. « La presse parallèle », dans *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada. Volume III. De 1918 à 1980*, sous la direction de Carole Gerson et Jacques Michon, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 345.

⁶¹ Malgré les propos de Robillard selon lesquels l'avant-garde est terminée, celle-ci, au contraire, va se développer au cours des années 1960 et 1970. Ce qu'il faut retenir du discours de Robillard, c'est l'opposition de l'*underground* face à l'élite que constitue l'avant-garde.

⁶² Miklos SZABOLCSI. « La néo-avant-garde : 1960 », ..., p. 576.

⁶³ Michel BIRON, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.). *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 490.

Pour certains théoriciens, l'avant-garde comporte une double dimension : artistique et littéraire, mais aussi sociale, alors que pour d'autres, elle désigne surtout des phénomènes artistiques et littéraires⁶⁴. Le terme même « avant-garde » est chargé de connotations militaire et élitiste qu'on retrouvera dans l'avant-garde politique et artistique. Dans sa dimension politique, le terme se réfère aux mouvements (politiques) de gauche, surtout à ceux d'inspiration marxiste, alors que dans sa dimension artistique, cette notion renvoie à un art qui rompt avec la tradition, à des formes nouvelles qui viennent s'opposer à un certain embrigadement de l'art⁶⁵.

Le concept d'avant-garde se caractérise par son caractère offensif et combatif, par sa volonté de rupture avec ce qui est dépassé, avec la tradition, mais aussi avec ce qui se fait dans le présent, avec les productions reconnues par l'institution. La violence de ses propos est un trait pertinent tout comme son orientation vers le futur, sa dimension prophétique et visionnaire qui voudrait créer un art nouveau pour une civilisation nouvelle⁶⁶. Jacques Pelletier désigne comme avant-garde :

les courants, les tendances disposant d'un *programme* bien défini sur le plan esthétique, philosophique et, dans bien des cas, *politique*. Il s'agit d'un phénomène collectif se produisant sur les plans artistique et politique, dépassant les phénomènes individuels, impliquant plus, autre chose que l'innovation, l'expérimentation⁶⁷.

Ainsi présentée, l'avant-garde est un mouvement contestataire désireux de faire table rase avec une tradition bien établie. D'un point de vue social et artistique, la notion d'avant-garde affiche une volonté de surmonter la rupture entre les artistes et le public, de même qu'elle accorde un privilège à la vie, à l'action sur l'art. Paradoxalement, ses

⁶⁴ Jacques PELLETIER (dir.). *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Service des publications, 1986, p. 7.

⁶⁵ Jacques PELLETIER (dir.). *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, ..., p. 7.

⁶⁶ Jacques PELLETIER (dir.). *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, ..., p. 8.

⁶⁷ Jacques PELLETIER (dir.). *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, ..., p. 8.

objectifs se rapprocheront de ceux de la culture *underground* qui, de son côté, prenait position contre une avant-garde élitiste.

Pelletier aborde la contre-culture comme un courant qui englobe le phénomène de l'avant-garde, dans lequel la jeune génération se reconnaît et qui s'impose de façon significative au début des années 1970. De ce courant naissent de nouveaux enjeux tels l'écologie, la santé, le féminisme. Il inscrit la contre-culture dans l'évolution générale de la société québécoise aux côtés d'événements politiques (Crise d'octobre 1970, élection du Parti québécois en 1976), socio-économiques (crise qui secoue les économies capitalistes entraînant un « syndicalisme de combat ») et culturels (disparition de *Parti pris* en 1968, fondation de nouvelles revues)⁶⁸ qui ont préparé le terrain à l'émergence d'une avant-garde québécoise.

Au Québec, les années 1960 constituent une phase importante dans l'autonomisation des champs littéraire et artistique. La seconde moitié de la décennie représente un moment de transition qui annonce des changements à venir. L'année 1965 marque la naissance de *La Barre du jour*, revue fondée par Nicole Brossard, Marcel Saint-Pierre, Roger Soublière et Jean Stafford, qui provoque un premier véritable mouvement de dissidence face à la prédominance du politique sur le littéraire que représente alors *Parti pris*⁶⁹. L'ensemble des poètes autour de la revue envisagent la littérature à partir de grilles d'analyse qui se veulent scientifiques, et non plus au nom de l'affirmation nationale⁷⁰. Marc-André Goulet souligne que cette position se situe au cœur de la structuration et du

⁶⁸ Jacques PELLETIER (dir.). *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, ..., p. 12-14.

⁶⁹ Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 27.

⁷⁰ Michel BIRON, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.). *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 484.

processus d'autonomisation du champ littéraire⁷¹. Cette revendication d'autonomie par rapport aux instances et aux appareils politiques et économiques révèle un double enjeu :

d'abord une lutte pour l'accumulation du capital symbolique qui, dans le cas de *La Barre du jour*, vise à entrer en concurrence avec la fraction dominante dans le champ de production restreinte de l'époque, ici le groupe réuni autour de l'Hexagone, et le mouvement révolutionnaire *Parti pris*. Par la suite s'installe une période de maturation de la fraction radicale du champ de production restreinte au Québec, l'avant-garde⁷².

Ainsi, ce sont à la fois les circonstances historiques et sociales du développement d'une société en pleine mutation et la transformation interne du champ littéraire à la recherche de son autonomie qui contribueront à l'affirmation de cette portion extrême du champ de production restreinte qu'est l'avant-garde. En marge du mouvement nationaliste des années 1960, certains producteurs de biens symboliques tentent de rompre avec l'ordre littéraire en place, notamment avec la production autour de l'Hexagone, pour donner une image différente de l'écrivain aliéné par le politique et pour produire une poésie à l'écoute d'elle-même et des enjeux différents que comportait l'écriture. Plus scolarisés que leurs aînés, les poètes qui commencent à écrire au début des années 1970 ont une formation qui se réfère aux nouveaux champs du savoir, à la nouvelle culture, cette hybridation de la contre-culture et des modes intellectuelles parisiennes⁷³.

La production culturelle de l'avant-garde québécoise est influencée principalement par deux courants : le premier est intellectuel et provient de l'élite des écrivains et des intellectuels européens qui publient dans les revues *Tel Quel*, *Poétique* et *La Nouvelle Critique*; le second, d'inspiration américaine, ouvertement populaire et *underground*, est celui de la contre-culture. Les rédacteurs de revues comme *La Barre du jour*, *Stratégie*,

⁷¹ Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 28.

⁷² Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 29.

⁷³ Maurice LEMIRE (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome V, 1970-1975*, Montréal, Fides, 1987, p. xxxi.

Brèches, *Champs d'application* et *Chroniques* empruntent surtout aux courants intellectuels européens, alors que les revues *Mainmise* (1970-1978), *Hobo-Québec* (1972-1981) et *Cul Q* (1973-1976) sont inspirées par la contre-culture américaine. Il se constitue ainsi un nouveau réseau marginal et parallèle de lieux d'édition qui diffuse les nouvelles écritures et où évolue la nouvelle génération⁷⁴.

Au Québec, l'avant-garde littéraire se décline principalement trois grandes orientations : le formalisme, les écritures progressistes (marxistes ou socialistes) et une écriture obscène ou provocatrice nourrie de contre-culture. Ces orientations, dites transgressives, représentent les diverses facettes d'une volonté commune de rupture et de révolte (esthétique, idéologique)⁷⁵, parfois opposées et conflictuelles. De plus, elles existent au-delà de ce que l'on a nommé avant-garde (au singulier)⁷⁶. Aussi abordés dans l'ouvrage collectif *Déclics art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, la contre-culture, le formalisme et l'engagement politique, qui se réclame du marxisme, constituent trois mouvements dans les arts et la littérature aboutissant au même résultat : la victoire du Je sur le Nous⁷⁷.

Goulet note aussi une constante qui se dégage de cette « tradition de rupture » : le rejet d'une figure d'autorité que constituent la tradition et ses défenseurs, les « bourgeois ». Le bourgeois représente la figure de répulsion, le repoussoir indistinct personnifiant à la fois la richesse (ou l'aisance) et la stupidité (et l'ignorance) « de parvenus sans culture, tout entier placés sous le signe du faux et du frelaté qu'il s'agit de dénoncer et de

⁷⁴ Robert YERGEAU. « Courants poétiques d'avant-garde dans le champ littéraire québécois (1965-1980) », ..., f. 87.

⁷⁵ Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 38.

⁷⁶ Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 70.

⁷⁷ Marie-Charlotte DE KONINCK. *Déclics art et société. Le Québec des années 1960 et 1970*, Saint-Laurent, Fides, 1999, p. 42.

renverser⁷⁸ ». Cette façon d'envisager le bourgeois comme figure de répulsion est omniprésente dans le discours sur et de la contre-culture. Duchastel a bien démontré que l'idéologie contre-culturelle tendait à répéter (de façon inconsciente) l'idéologie bourgeoise qui prône l'individualisme. C'est aussi le discours de Philippe Haeck qui pose la contre-culture, telle qu'elle se manifeste au Québec par l'entremise de la revue *Mainmise*, comme étant au service de la bourgeoisie. Pour Bourdieu, la « rupture avec le bourgeois » et le développement de la « bohème », nouvelle façon de vivre l'art, constituent une « phase critique » de l'autonomisation du champ littéraire en France, durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Au Québec, plus d'un siècle plus tard, les prises de position des jeunes écrivains se réclamant de la subversion témoignent d'une homologation avec leurs prédécesseurs qui défendaient l'esthétique de l'art pour l'art⁷⁹.

La contre-culture exerce donc une influence sur toute une génération d'écrivains et façonne un type d'écriture provocatrice (les écritures de la contre-culture) qui peut s'inscrire, selon la typologie que propose Jacques Dubois, dans une partie du champ qu'il nomme celle des littératures minoritaires : « [p]ar littératures minoritaires, nous entendons les productions diverses que l'institution exclut du champ de légitimité ou qu'elle isole dans des positions marginales à l'intérieur de ce champ⁸⁰. » Deux forces opposées parcourent le champ : l'une qui agit en tant que règle d'autonomie garantissant une certaine liberté d'expression; l'autre qui s'oppose à la force libertaire. Le système du champ, basé sur un principe d'originalité, apparaît permissif et semble accepter les diverses formes de contestation ou d'expérimentation qui mettent en évidence

⁷⁸ Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 39.

⁷⁹ Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 40.

⁸⁰ Jacques DUBOIS. *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Fernand Nathan/Éditions Labor, 1978, p. 54 cité par Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 64.

l'autonomie du champ. Mais comme le champ ne tolère pas les écarts excessifs ou nihilistes, la seconde force, se fondant sur l'autorité, applique une orthodoxie esthétique qui établit un rapport de force entre les instances et les producteurs déviants qui confrontent l'*illusio*⁸¹. De cette façon, le champ de production restreinte assure sa pureté en marginalisant les éléments indésirables, et les littératures minoritaires sont alors, selon Dubois, les victimes de l'exercice du pouvoir d'orthodoxie du champ de production restreinte⁸².

***Refus global* comme référence culturelle**

Si la plupart des auteurs insistent sur l'influence des avant-gardes européennes, telles que le surréalisme et dada, et des poètes américains de la génération *beat* sur les manifestations littéraires et artistiques contre-culturelles et d'avant-garde, plusieurs d'entre eux mentionnent aussi l'importance de *Refus global* comme référence culturelle québécoise. Le manifeste automatiste, produit en 1948, réalisé et signé par une quinzaine d'artistes, agit comme modèle de la contestation des valeurs établies au Québec dans les décennies suivantes. Rappelons que cette œuvre hybride, qui comprend des textes, des illustrations et des photographies, questionnait les valeurs traditionnelles de la société québécoise en dénonçant notamment le pouvoir de l'Église. Dans un article intitulé « La poésie sauvage au Québec⁸³ », Guy Robert définit « la poésie sauvage » en regard du texte de Paul-Émile Borduas dans le manifeste *Refus global* :

Que ceux tentés par l'aventure se joignent à nous. Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme, libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, *dans l'anarchie resplendissante*, la plénitude de ses dons individuels. D'ici là, sans repos ni halte, en communauté de sentiment avec les assoiffés d'un mieux-être, sans crainte des

⁸¹ Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 65.

⁸² Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 65.

⁸³ Guy ROBERT. « La poésie sauvage au Québec », *Revue d'esthétique*, 1975, 3-4, n° 1001, p. 132-163.

longues échéances, dans l'encouragement ou la persécution, nous poursuivrons dans la joie *notre sauvage besoin de libération*⁸⁴.

Ces propos de Borduas associent le qualificatif « sauvage » aux idées de libération, de spontanéité, d'anarchie, d'imprévu, d'aventure et de joie; elle pose ainsi les prémisses d'une contestation sociale et artistique qui culminera au tournant des années 1960 et 1970.

Pour Mailhot et Nepveu, les expérimentations de l'avant-garde littéraire s'appuient sur des redécouvertes, celles de Claude Gauvreau, de Roland Giguère, de Paul-Marie Lapointe, de Gilles Hénault. L'heure est à la réédition d'œuvres essentielles parues entre 1945 et 1965. Dès 1967, la *Barre du jour* consacre un numéro spécial à Giguère; ensuite ce sera le tour des Automatistes; « On lit simultanément la revue *Tel Quel* et *Refus global*, Sollers et Gauvreau⁸⁵ », mentionnent avec justesse les auteurs.

Clément Moisan et Philippe Haeck situent la poésie de certains auteurs dans le sillage de *Refus Global*. Moisan cite en exemple Denis Vanier comme étant la somme de tous les aspects du nouveau courant poétique. Il rappelle que Gauvreau classe Vanier parmi ses disciples dans les traces de *Refus global*⁸⁶. Dans un langage neuf qui est aussi une révolution, la poésie de Vanier est post-surréaliste. De son côté, Haeck voit dans l'ouvrage de Josée Yvon, *Filles-commandos bandées*, « la générosité combative d'un Borduas dans *Refus global*⁸⁷. »

⁸⁴ Guy ROBERT. « La poésie sauvage au Québec », *Revue d'esthétique*, ..., p. 137-138. Guy Robert souligne.

⁸⁵ Laurent MAILHOT et Pierre NEPVEU. *La poésie québécoise des origines à nos jours. Anthologie*, Québec, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec/l'Hexagone, 1980, p. 39.

⁸⁶ Clément MOISAN. « La littérature québécoise contemporaine, 1960-1977. I. La poésie », *Études françaises*, vol. 13, n^{os} 3-4, 1977, p. 288.

⁸⁷ Philippe HAECK. *La table d'écriture. Poétique et modernité : essais*, Montréal, VLB, 1984, p. 115.

Claude Beausoleil, en introduction à son anthologie *Les livres parlent*, présente *Refus global* comme un :

texte indice, sorte de déclenchement préfigurant sur le plan culturel ce que sera un peu plus tard la révolution tranquille sur le plan social. [...] Les peintres et les poètes automatistes auront servi de révélateurs culturels. Ils ont nommé en toute lettre le malaise et le désir de vivre. Ils ont miné le territoire passéiste⁸⁸.

C'est dans cette même veine que, « vingt ans après *Refus global*⁸⁹ », Lucien Francoeur situe son ouvrage sur la poésie des années 1970, *Vingt-cinq poètes québécois*. L'œuvre de Borduas y est vue comme un souffle libertaire, précurseur de la poésie moderne contestataire de la décennie 1970. Francoeur ajoute à cette référence des ouvrages qui ont marqué la nouvelle génération d'écrivains tels *L'Âge de la parole* de Roland Giguère, *Le Réel absolu* de Paul-Marie Lapointe, *L'Homme rapaillé* de Gaston Miron ou encore *Les Îles de la nuit* d'Alain Grandbois, confirmant ainsi leur importance dans la genèse d'une poésie moderne, d'une poésie de rupture.

Les écritures de la contre-culture

La contre-culture voit naître de nouvelles pratiques artistiques et sociales qui témoignent d'une suspicion à l'égard des institutions en place. Outre la critique des valeurs établies, ces nouvelles pratiques ont pour objectifs la subversion et le dérèglement des normes traditionnelles. S'inscrivant dans l'ensemble des manifestations contre-culturelles, les œuvres produites par les artistes et les écrivains de la contre-culture ont façonné le mouvement contestataire tout en participant à l'émergence et à la mise en place d'un nouveau paradigme esthétique.

⁸⁸ Claude BEAUSOLEIL. *Les livres parlent*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1984, p. 17-19.

⁸⁹ Lucien FRANCOEUR. *Vingt-cinq poètes québécois, 1968-1978*, Montréal, Hexagone, 1989, p. 8.

Il faut retenir qu'à la fin des années 1960, la poésie illustre mieux que jamais la double polarisation culturelle du Québec, entre la France et les États-Unis⁹⁰, et celle-ci se manifeste par une réflexion sur le texte qui côtoie la révolte brute des poètes *beat* dans une poésie de la contestation; la nouvelle écriture à tendance formaliste côtoie une écriture qui relève de la contre-culture. L'écriture poétique ne doit plus être le mode de transmission des valeurs de l'idéologie dominante; elle doit tendre à la conscientisation du prolétariat et à sa libération⁹¹. Le travail sur la matérialité des mots s'accompagne d'une provocation ouverte dirigée contre la morale et les valeurs bourgeoises :

l'inconscient n'est plus livré à travers un encodage spécifique mais les pulsions libidinales sont directement transcrites, mises au jour dans une célébration du corps où participent la musique (rock, jazz, folk, blues), la drogue et l'alcool. Les valeurs de la contre-culture sont inscrites dans plusieurs œuvres (celles de Lucien Francoeur, Louis Geoffroy, Denis Vanier, Patrick Straram, Claude Beausoleil, Yolande Villemaire), et marquent encore, de façon radicale, la contestation de l'ordre établi. La pensée de la *Beat Generation* alimente nombre d'écrivains⁹².

Et si Denis Vanier et Nicole Brossard sont les chefs de file de cette poésie de la contestation, c'est, selon Lucien Francoeur, qu'ils donnent :

des pistes irrésistibles et indéfectibles à suivre. En d'autres mots, d'une part, le formalisme néo-québécois et le post-structuralisme avec le *Plaisir du texte* comme petit livre rouge, et, d'autre part, le "Québec Love", à la mode de chez-nous, chanté un court moment par Robert Charlebois, voilà qui donne le ton de l'époque⁹³.

Par ailleurs, ces deux tendances ne sont pas toujours bien délimitées; elles s'interpénètrent et se contaminent fréquemment, affichant avant tout une méfiance

⁹⁰ Laurent MAILHOT et Pierre NEPVEU. *La poésie québécoise des origines à nos jours. Anthologie*, ..., p. 40.

⁹¹ Maurice LEMIRE (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome v, 1970-1975*, ..., p. XXXIII.

⁹² Maurice LEMIRE (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome v, 1970-1975*, ..., p. XXXIV.

⁹³ Lucien FRANCOEUR. *Vingt-cinq poètes québécois, 1968-1978*, Montréal, Hexagone, 1989, p. 8.

systematique pour ce qui est ancien dans un désir de réinventer le langage et de proposer de nouvelles valeurs.

Dans son article, Clément Moisan classe la poésie des années 1960 et du début des années 1970 selon trois mots : « *rhétorique, mystique* (sauvage, il va de soi) et *musique*⁹⁴. » Concernant les écritures de la contre-culture, il écrit :

de la rhétorique du texte, on passe à l'expérience du texte, c'est-à-dire à tout ce qui le prépare, le nourrit, ou pour retenir encore le mot clé des *rhétoriciens* modernes : le *prétexte*. C'est sans doute la force de la nouvelle culture d'être d'abord une contre-culture, qui propose des modèles de vie, de pensée, d'existence contredisant celles du milieu ambiant⁹⁵.

La poésie mystique entrevue par Moisan n'a rien de l'élévation ou de l'ascension; elle a plutôt tendance à l'abaissement vers les réalités grossières de l'*underground*. L'amour en est toujours l'essence, mais il devient érotisme, voire pornographie; la religion, quant à elle, s'alimente aux cultes ésotériques encouragés par l'usage d'hallucinogènes.

Pour Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, la poésie de cette période est expérimentale, agressive ou ironique :

ce n'est pas seulement contre un thème, auquel on ne peut d'ailleurs réduire la poésie du début des années 1960, mais contre l'ensemble d'une esthétique que de nombreux poètes réagissent : en ce sens, le Québec participe à tout un courant occidental marqué par la prolifération des grandes villes, la télévision, l'échec des idéologies traditionnelles⁹⁶.

La poésie s'urbanise, découvre le sexe et la drogue. Certains poètes font des voyages à New York et en Californie, comme Patrick Straram, dont la réflexion esthétique et politique a beaucoup influencé une partie de la nouvelle génération. Cette poésie affiche

⁹⁴ Clément MOISAN. « La littérature québécoise contemporaine, 1960-1977. I. La poésie », *Études françaises*, vol. 13, n^{os} 3-4, 1977, p. 288.

⁹⁵ Clément MOISAN. « La littérature québécoise contemporaine, 1960-1977. I. La poésie », ..., p. 288.

⁹⁶ Laurent MAILHOT et Pierre NEPVEU. *La poésie québécoise des origines à nos jours. Anthologie*, ..., p. 40.

son appartenance à l'Amérique urbaine et contestataire tout en étant à la fois moins naïve et immédiate, chaotique, parodique, vulgaire, polyglotte, formaliste. Les auteurs abordent les nouvelles écritures formant l'avant-garde au tournant des années 1960 et 1970 comme un ensemble de pratiques éclatées, éclectiques, qui incarnent la complexité de cette période. Par sa volonté de rupture avec l'esthétique de la poésie nationale, la nouvelle poésie participe de la modernité culturelle québécoise.

Se proclamant contre-institutionnelles, les écritures de la contre-culture se caractérisent par la révolte brute et l'obscénité. Pour Marc-André Goulet, deux livres viennent situer la problématique contre-culturelle en poésie québécoise : *Pornographic Delicatessen* de Denis Vanier et *Les Nymphes cabrées* de Louis Geoffroy, avec lesquels commence une entreprise de désacralisation⁹⁷. Celle-ci doit beaucoup à ce que Pierre Nepveu nomme « une poétique du grotesque et du burlesque » qui traverse le Québec durant les années 1960 et 1970 et qui se manifeste dans la multitude des groupes, revues ou événements *underground* de la modernité québécoise⁹⁸. Il mentionne que :

le grotesque a joué dans l'écriture moderne au Québec, dès le surréalisme et l'automatisme des années 1940, un rôle analogue et même préparatoire à celui que jouera plus tard le « joual » : une brisure de registre, l'établissement d'un langage hybride, instable, expressionniste, qui subvertit l'académisme, le ton noble ou lyrique. [...] Au cours des années 1960 et 1970, la tradition du grotesque tendra à se faire de plus en plus ironique, ludique même. L'esprit ti-pop est souvent la théâtralisation d'une québécoiserie de bas étage, plus ou moins niaiseuse, ou rabaissée à ce niveau⁹⁹.

⁹⁷ Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 64.

⁹⁸ Pierre NEPVEU. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Essai, Montréal, Boréal, 1999, p. 117.

⁹⁹ Pierre NEPVEU. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, ..., p. 118.

Pour Nepveu, les poèmes de Vanier, Geoffroy, Francoeur et surtout Gilbert Langevin sont caractéristiques de cette tendance et conservent cet esprit jusque dans la décennie 1970.

Selon Goulet, contrairement au formalisme qui élabore sa méthode déconstructiviste du langage selon une perspective intellectuelle presque scientifique, les écritures de la contre-culture opèrent une liquidation de la poésie traditionnelle par l'édification d'une subculture qui récupère et trafique la culture populaire¹⁰⁰. Il cite Miklos Szabolcsi :

[il s'agit] d'ignorer toute différence entre l'art et la réalité, entre la poésie et la vie de tous les jours. Fragment du réel, du monde matériel, l'art, pour eux, est l'expression de la même substance, du même devenir. Il ne sera donc plus question ni de l'unicité de l'œuvre, ni de l'autonomie des sphères esthétiques, et les barrières s'abattront entre tous les domaines. La néo-avant-garde réclame, encore plus impérieusement que ses devancières historiques, la fusion des genres nobles et triviaux¹⁰¹.

Pour Goulet, « le recyclage incessant des éléments les plus insignifiants ou anti-poétiques et les abondantes références aux sous-genres jugés vulgaires par l'élite participent à une économie ludique du kitsch ». L'emploi de mots ou d'expressions en anglais, du joul, l'utilisation d'un langage ordurier et grossier constituent des éléments à la base d'une écriture-obscène qui, en tant que provocation et jeu, œuvre au niveau du kitsch. Cette attitude, ce geste esthétisant de récupération et d'utilisation de la pacotille, d'« un goût très vif pour le quotidien, le banal et le trivial¹⁰² », s'inscrit dans les suites du courant « ti-pop » québécois et du « pop art » américain.

¹⁰⁰ Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 66.

¹⁰¹ Miklos SZABOLCSI. « Théories esthétiques de la néo-avant-garde », dans *Les Avant-gardes littéraires au xxe siècle, tome I*, p. 579. Cité par Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 66.

¹⁰² Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 68.

Cette conception de la contre-culture s'appropriant la culture populaire est aussi présente chez Jean-Charles Falardeau. Pour ce sociologue, la contre-culture des jeunes répond, à sa façon, à ce qui a d'abord été formulé dans la sphère littéraire. Falardeau pose la question de l'apport de la contre-culture à la littérature en voie d'évolution. Il souligne que :

cette contre-culture a trouvé ses moyens éminents d'expression dans l'image, la bande dessinée, la chanson et le festival, le film, la revue périodique. Elle fait parler les murs. Ses images imposent directement, parfois brutalement des dramatisations concrètes de la vie contre-culturelle. Les images parlent soit par elles-mêmes soit par le truchement caractéristique de la bande dessinée : la bulle. Résultats de collages ou de montages, elles sont le plus souvent provocatrices, grotesques ou obscènes. Elles proposent des slogans ou des mots d'ordre. Elles sont des sténographies, des idéogrammes, des capsules idéologiques¹⁰³.

Falardeau considère donc les manifestations littéraires de la contre-culture comme des « capsules idéologiques qui font usage d'images ». Pour l'auteur, la contre-culture prend ainsi l'avant-garde de la culture de masse. C'est aussi l'avis d'Yves Robillard qui met en lien la culture *underground* avec la culture populaire¹⁰⁴.

Dans un chapitre de *La table d'écriture. Poétique et modernité : essais*, Philippe Haeck en appelle à une « poésie de combat ». Insatisfait de la contre-culture telle que véhiculée par la revue *Mainmise*, qu'il considère au service de la bourgeoisie, Haeck affirme que la recherche des éléments d'opposition à la culture dominante doit se faire chez ceux qui luttent (les féministes, les travailleurs syndiqués, les intellectuels ayant abandonné toute explication idéaliste, etc.)¹⁰⁵. La contre-culture doit être utilisée de façon révolutionnaire :

¹⁰³ Jean-Charles FALARDEAU. « Décalages et osmose entre littérature et contre-cultures », ..., p. 374.

¹⁰⁴ Yves ROBILLARD (dir.). *Québec underground, 1962-1972*, ..., p. 5.

¹⁰⁵ Philippe HAECK. *La table d'écriture. Poétique et modernité : essais*, ..., p. 111.

ce qu'il faut au contraire c'est développer une utilisation révolutionnaire de l'insatisfaction portée par les contreculturels et de leur envie d'un monde meilleur : il s'agit alors de détourner de leurs fins mystiques tous les retours : à l'Origine, à la Nature, à la Terre, à l'Harmonie, au Silence, au Vide, etc., pour en faire des moyens d'accomplissement d'individus œuvrant réellement pour la révolution¹⁰⁶.

Pour l'auteur, la poésie de Josée Yvon incarne cette poésie de combat. Dans *Filles-commandos bandées*, textes et illustrations participent à ce que Haeck nomme une « poésie armée ». L'utilisation d'éléments de la vie quotidienne du sous-prolétariat¹⁰⁷, considérés comme non poétiques par les critiques de formation bourgeoise, constitue un élément essentiel de cette poésie armée. Par ailleurs, Haeck considère que la poésie d'Yvon est écrite pour ces femmes du sous-prolétariat et non pour le lecteur bourgeois :

Les poèmes de Josée Yvon d'ailleurs ne sont pas écrits pour eux [les critiques de formation bourgeoise] : ces lecteurs bourgeois ne peuvent que résister à de tels textes au nom de toutes sortes d'universaux à commencer par le bon goût [...]¹⁰⁸.

Si l'on peut douter que la poésie d'Yvon ait véritablement rejoint ce lectorat, il faut souligner l'intérêt de l'auteure à vouloir donner une voix à cette classe de laissées pour compte. Dans sa poésie, Josée Yvon subordonne la rhétorique de provocation à la lutte des femmes : elle dénonce la répression des femmes, les invite à la lutte et accuse une civilisation d'entretenir la misère du sous-prolétariat¹⁰⁹.

Les écritures de la contre-culture participent ainsi à la mise en place d'une « esthétique de la transgression », c'est-à-dire d'une esthétique

marquée par la contre-culture, l'avant-garde formaliste et le premier féminisme, et correspondant à peu près à la période qui va de 1968 à la fin des années soixante-dix, [et qui] se caractérise par le fait que le rapport au réel tend à s'établir dans un contexte de lois, de normes, d'idéologies à

¹⁰⁶ Philippe HAECK. *La table d'écriture. Poétique et modernité : essais*, ..., p. 112.

¹⁰⁷ Philippe HAECK. *La table d'écriture. Poétique et modernité : essais*, ..., p. 114.

¹⁰⁸ Philippe HAECK. *La table d'écriture. Poétique et modernité : essais*, ..., p. 114.

¹⁰⁹ Philippe HAECK. *La table d'écriture. Poétique et modernité : essais*, ..., p. 114.

subvertir (outre le fait [...] qu'il s'agit aussi de subvertir l'esthétique précédente, celle de la fondation)¹¹⁰.

Véritable fourre-tout révolutionnaire, la littérature contre-culturelle englobe une panoplie d'écritures qui transgressent les normes et les valeurs établies tant par son contenu ou ses thématiques en lien avec la contre-culture, que par ses différentes formes éclatées.

Vers les Éditions de l'Œuf et l'esthétique du livre de poésie contre-culturel

Cette vue d'ensemble sur la contre-culture québécoise des années 1960 et 1970 et ses liens avec la littérature nous permettra d'aborder, au prochain chapitre, l'apport des Éditions de l'Œuf à l'élaboration d'une esthétique du livre de poésie contre-culturel. En tant que mouvement, courant, praxis, réseau ou encore idéologie, la contre-culture est, pour ainsi dire, dans l'air du temps; les productions et manifestations qui en sont issues façonnent une esthétique propre au mouvement et à l'époque.

On retient du discours sur le phénomène contre-culturel québécois qu'il est un mouvement aux contours flous qui ambitionne de transformer la société pour la faire correspondre à sa vision particulière. L'expression « contre-culture » signifie avant tout l'exigence d'une rupture par rapport à un système, ou à une société, dont les valeurs ne conviennent plus à la nouvelle génération. Pour ce faire, il faut en appeler à une libération de la société qui passe par une libération de l'individu. Se définissant contre l'idéologie technocratique, la contre-culture agit aussi comme une idéologie, comme une contre-tendance à l'idéologie dominante. Tantôt alimentée par la culture *underground*,

¹¹⁰ Pierre NEPVEU. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, ..., p. 212.

tantôt constituant cette culture *underground* même, la contre-culture déploie tout un réseau de pratiques qui tendent à contester les valeurs et les structures en place.

Dans le champ culturel, la contre-culture sert de toile de fond au développement des avant-gardes artistiques et poétiques des années 1970. La société en pleine mutation et la transformation interne du champ littéraire contribuent à l'affirmation de la partie du champ de production restreinte qu'est l'avant-garde. En rupture avec la poétique du pays mise de l'avant par la génération de l'Hexagone, de nouvelles formes d'écriture vont naître et s'insérer dans les luttes à l'intérieur du champ de production restreinte. Trois tendances principales cimentent l'avant-garde littéraire des années 1970 au Québec : le formalisme, les écritures progressistes et les écritures de la contre-culture. Pour certains auteurs, formalisme et écritures progressistes formeront ce qu'il est convenu d'appeler la nouvelle écriture.

Au Québec, il faut mentionner l'importance de *Refus global* comme référence culturelle des mouvements de contestation des années 1960 et 1970. Le manifeste du groupe des Automatistes prône une rupture avec la société traditionnelle alors dominée par l'idéologie conservatrice du gouvernement de Maurice Duplessis et de l'Église. Tant par les textes que par sa forme hybride, le manifeste fait appel à une liberté totale dans l'art et la vie. Vingt ans plus tard, il figure plus que jamais parmi les modèles et les sources d'inspiration des mouvements contestataires québécois.

Si la contre-culture a servi de toile de fond à l'émergence des avant-gardes artistiques et littéraires, elle a nourri aussi tout un pan des écritures au sein même de l'avant-garde, forgeant ce qu'on nomme les écritures de la contre-culture. Ainsi, la provocation ouverte

y côtoie la matérialité des mots, les thèmes de l'Amérique urbaine, de la sexualité, des voyages, de la drogue sont omniprésents, la poésie mystique tend vers l'*underground*. L'écriture contre-culturelle, expérimentale, agressive et ludique affiche une volonté de rompre avec l'esthétique de la poésie nationale; elle participe à l'esthétique de la transgression qui prend place au tournant des années 1960 et 1970.

Le courant de la contre-culture a favorisé l'émergence de pratiques littéraires éclatées. Pour leur part, les éditeurs se joignent à cette ébullition créatrice en proposant des livres de facture parfois insolite qui ont tôt fait de dérouter la critique. En faisant du livre-objet leur principale politique éditoriale, les Éditions de l'Œuf mettent en procès non seulement la poésie, mais aussi la pratique éditoriale; tout en s'inscrivant, de façon paradoxale, dans la tradition de l'édition artisanale, la maison propose des objets poétiques qui remettent en question l'ensemble du système-livre. Ainsi, cet éditeur participe à l'émergence d'une édition contre-culturelle de poésie qui affiche une esthétique particulière et qui témoigne d'une certaine méfiance envers la littérature et son principal support, le livre. C'est cette esthétique du livre, ses effets sur la position des éditeurs dans le champ littéraire et ses effets sur la poésie, que nous étudierons par le biais de la production de livre-objets des Éditions de l'Œuf.

Chapitre 2

Les Éditions de l'Œuf : portrait d'une maison d'édition *underground*

Au tournant des années 1960 et 1970, le champ culturel voit émerger plusieurs tentatives d'expérimentation sur le livre, qui rompent avec l'esthétique du livre de poésie et du livre d'artiste de facture plus traditionnelle. La transformation des champs littéraires et artistiques par la formation d'une avant-garde, et le climat de contestation dans lequel baigne le Québec sont des conditions favorables au travail exploratoire sur le livre comme support au texte et comme œuvre d'art. Si Roland Giguère a ouvert la voie à l'édition artisanale vers la fin des années 1940 avec les éditions Erta, des éditeurs de la seconde moitié des années 1960 et de la décennie 1970 n'hésiteront pas à pousser encore plus loin le travail expérimental sur le livre.

La mise sur pied de petites maisons d'édition de poésie qui produisent des ouvrages insolites et la publication de recueils expérimentaux dispersés dans la production de certains éditeurs témoignent d'une volonté de proposer un nouveau modèle d'édition de poésie qui s'inscrit dans le mouvement contre-culturel québécois, que nous nommons ici, en raison de certaines caractéristiques matérielles, formelles et poétiques, « livre de poésie contre-culturel ». Diffusant ce qu'il est convenu d'appeler la nouvelle écriture et les écritures de la contre-culture, des éditeurs n'hésitent pas à employer de nouveaux moyens livresques pour renouveler l'esthétique du livre de poésie. Pour sa part, le livre-objet, cet objet hybride à mi-chemin entre le livre et l'objet artistique qui constitue un des paradigmes du livre de poésie contre-culturel, voit alors sa production et sa diffusion accentuées grâce au travail d'auteurs, d'éditeurs et d'artistes nourris par les nouvelles formes de poésie et de livres d'artiste qu'on retrouve aux États-Unis et en Europe depuis près d'une décennie. Les Éditions de l'Œuf participent pleinement à ce renouveau

esthétique par la diffusion de livres-objets qui travaillent sur leur propre conceptualisation¹¹¹.

Le présent chapitre propose d'étudier le parcours des éditeurs et de la maison afin d'en tracer le portrait. Dans quel contexte éditorial, littéraire et artistique, favorisant l'émergence d'une nouvelle esthétique du livre, évoluent les Éditions de l'Œuf? Quels sont les effets d'une politique éditoriale basée sur la publication de livres-objets sur les activités de la maison? Quelle position occupe la maison dans le champ culturel? En posant pour hypothèse que cette maison d'édition occupe une position ambiguë dans le champ, nous montrerons qu'elle s'affiche à la fois comme un éditeur *underground* tout en poursuivant une certaine tradition de l'édition l'artisanale.

À partir de l'étude des livres-objets et de la documentation amassée sur la maison d'édition, principalement des articles de journaux (entrevues, critiques), le chapitre présentera le contexte d'émergence ainsi que les politiques et les stratégies éditoriales de l'éditeur afin de se distinguer dans le champ. L'objectif général est de relever les spécificités du parcours des Éditions de l'Œuf et de jeter un éclairage sur le contexte d'émergence de cette production à la fois poétique, livresque et artistique, que constitue le livre-objet, à l'époque de la contre-culture québécoise.

Le livre, l'édition et la contre-culture

Nous avons vu, au chapitre précédent, qu'il se met en place une esthétique de la transgression au tournant des années 1960 et 1970 dans les milieux artistiques et littéraires. Alors que les poètes questionnent le genre « poésie » et en transgressent les limites, certains éditeurs de leur côté, contribuent à cette esthétique de la transgression

¹¹¹ Claude BEAUSOLEIL. « Lire aujourd'hui », *Hobo-Québec*, n^{os} 19-20, p. 24.

en publiant des livres et des revues à l'aspect inusité et artisanal. Par ailleurs, toute une partie du discours sur la poésie contre-culturelle souligne ce nouveau paradigme esthétique du livre de poésie qui s'inscrit dans le mouvement de contestation. Dans le but d'introduire les Éditions de l'Œuf et le livre-objet, rappelons les grandes lignes de ce discours sur les particularités matérielles du livre de poésie à l'époque de la contre-culture.

Guy Robert aborde la question du livre-objet sous l'angle du gadget :

Le gadget, on le sait, se caractérise par l'épice d'amusement et le piquant de nouveauté qu'il ajoute à la fonction de l'objet dans lequel il s'investit. Une sorte de sourire ou de clin d'œil imprévu dans la masse des objets de consommation. [...] Les poèmes se présentent couramment sous forme de recueils, de livres. Et, dans ce rayon des objets, parmi d'autres offerts à la consommation, on peut en concevoir de différents, originaux, singuliers et singularisés, donc investis d'un certain caractère ludique. Autant dire des poèmes-gadgets¹¹².

Si Robert reproche au gadget de rester dans l'artifice et de ne pas réussir à assumer toute la transgression que son aspect annonce, il qualifie tout de même la production de livres-objets parus aux Éditions Font, à l'Obscène nyctalope ou encore aux Éditions de l'Œuf comme un « geste sauvage et sauvage critique, ironique jusqu'à l'absurde¹¹³. »

De son côté, Claude Beausoleil mentionne l'importance du travail sur la matérialité du livre au cours des années 1970 :

Toujours pendant ces années 1970 des expériences presque inimaginables dans la décennie précédente voient le jour. De nombreux livres objets sont publiés par les éditions de l'Œuf. Le concept même de livre, de lecture etc. est ébranlé souvent avec humour. Le travail marginal des éditions Cul Q animées par Jean Leduc apportera un sourire, parfois des déplacements stridents dans l'ensemble de la production d'avant-garde¹¹⁴.

¹¹² Guy ROBERT. « La poésie sauvage au Québec », ..., p. 155.

¹¹³ Guy ROBERT. « La poésie sauvage au Québec », ..., p. 158.

¹¹⁴ Claude BEAUSOLEIL. *Les livres parlent*, ..., p. 25.

Comme Guy Robert, il insiste sur l'ironie et l'humour avec lesquelles les éditeurs jouent avec la forme du livre. De plus, cette production, bien que marginale, opère aussi un déplacement dans l'avant-garde.

Les auteurs du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* abordent la remise en question faite par l'objet livre comme une part importante de ce qu'ils nomment la « poésie de contestation ». *L'Antican* de Roger Soublière et *Graffiti* de Louis Geoffroy ont inauguré l'ère de l'objet poétique dans les années 1960. Cette tradition se poursuit dans la décennie suivante par le travail des Éditions de l'Œuf et des Éditions Cul Q devant lequel la critique littéraire « se sent passablement dépourvue¹¹⁵ ». Le concept même de poésie et de recueil de poésie est mis en procès : avec leurs livres-objets, les éditeurs interrogent, les frontières du poétique, du littéraire et de la pratique artistique, certes, mais aussi celles de la pratique éditoriale.

Le formalisme, qui constitue une des principales caractéristiques de la nouvelle écriture, privilégie le travail plutôt que l'inspiration, la matérialité du langage plutôt que sa fonction communicative ou sa charge émotive. Pour les auteurs de *l'Histoire de la littérature québécoise*, c'est le travail formaliste sur l'écriture qui est à l'origine de l'expérimentation sur la matérialité du livre :

Les livres deviennent des objets étranges, singuliers, par leur facture, par la disposition graphique des textes ou par l'usage de photographies ou de dessins. Qualifiés souvent d'illisibles par leurs détracteurs, voire par certains représentants de la nouvelle écriture qui entendent échapper ainsi aux facilités du lyrisme ou aux artifices du réalisme, ces livres interdisent de croire à la transparence du langage. Ils se perçoivent plutôt comme des actes, des

¹¹⁵ Maurice LEMIRE (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome v, 1970-1975, ..., p. XXXIV.*

événements ou des performances dont la visée ultime est de faire le procès de la littérature et du langage¹¹⁶.

La mise en procès de la littérature et du langage est un objectif important du travail sur l'objet livre. Comme le souligne Frédéric Rondeau, la nouvelle écriture et les écritures de la contre-culture s'attaquent à l'institution de la littérature en utilisant, entre autres, une panoplie de moyens typographiques et éditoriaux : « [L]e soupçon littéraire s'étendra au livre lui-même. Les poètes intègrent alors des coupures de journaux, des photographies et s'orientent vers la poésie visuelle et le poème-affiche¹¹⁷. » Pour Rondeau, il s'agit d'un aspect, d'une des manifestations de la méfiance et d'une prise de distance à l'égard de la littérature que l'on peut observer entre 1968 et 1980.

Ce bref survol du discours sur les caractéristiques matérielles du livre de poésie à l'époque de la contre-culture pointe vers une volonté non seulement des poètes, mais aussi des éditeurs de repousser encore plus loin les limites de l'édition de poésie en combinant l'expérimentation du texte à celle du livre. Les multiples éditions expérimentales qui naissent vers la fin des années 1960 s'inscrivent dans cette effervescence créatrice contre-culturelle. Bon nombre d'éditeurs et d'auteurs s'adonnent à une forme de « sabotage livresque » et participent ainsi à l'émergence d'une esthétique du livre de poésie contre-culturel.

¹¹⁶ Michel BIRON, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.). *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 492.

¹¹⁷ Frédéric RONDEAU. *Crilq. Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises. Histoire d'une opposition à la littérature. La contre-culture, la nouvelle écriture et l'impact de 1968 au Québec*, [En ligne], 24 septembre 2010, http://www.crilq.org/stagiaires/stagiaires_ulaval.asp, (Page consultée le 15 janvier 2012).

Les petites presses et l'édition artisanale de poésie au tournant des années 1960-1970

Pour comprendre le parcours des Éditions de l'Œuf, il faut aborder son inscription dans le contexte plus vaste de l'édition artisanale et de l'essor des petites presses qui survient dans la culture littéraire canadienne au cours du ^{xx}^e siècle¹¹⁸. David McKnight définit les petites presses comme « la production non commerciale de livres ayant un contenu littéraire, souvent voués à l'écriture expérimentale et aux problématiques identitaires, publiés à tirage limité à l'intention d'un lectorat spécialisé [...] »¹¹⁹. Issues des mouvements artistiques associés au modernisme et aux manifestations d'avant-garde européens et américains, les petites presses canadiennes naissent au cours des années 1920 pour connaître un certain essor dans les années 1940. Des cercles d'écrivains créent de petites revues qui « ouvrent leurs pages à des groupes partageant leurs goûts esthétiques et offrent des débouchés aux jeunes écrivains¹²⁰ », jouant ainsi un rôle important dans la diffusion de la poésie. Leur aspect physique rejoint celui des livres : moyens de fabrication artisanaux, tirages limités sur presses typographiques, etc. À titre d'exemple, *Le Nigog*¹²¹ a joué un rôle important dans l'histoire de l'avant-garde de la première moitié du ^{xx}^e siècle à Montréal.

L'après-guerre favorise la création, par les poètes, de nouvelles maisons d'édition consacrées exclusivement à la poésie. Cette tendance, qui s'accroît au fil des ans, modifie la façon de publier et de diffuser le livre de poésie dans la seconde moitié du

¹¹⁸ David MCKNIGHT. « Les petites presses », *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, 1918-1980*, sous la direction de Carole GERSON et Jacques MICHON, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 325.

¹¹⁹ David MCKNIGHT. « Les petites presses », ..., p. 325.

¹²⁰ David MCKNIGHT. « Les petites presses », ..., p. 325.

¹²¹ David MCKNIGHT. « Les petites presses », ..., p. 333.

xx^e siècle¹²². De 1946 à 1953, suivant les différents courants esthétiques, apparaissent les Cahiers de la file indienne, les Éditions Erta, les Éditions de Malte, les Éditions d'Orphée, les Éditions de Muy et les Éditions de l'Hexagone, entre autres, qui constituent toutes des modèles éditoriaux de petites presses. L'Hexagone publie, à partir de 1959, la revue *Liberté*, qui s'attaque aux problèmes culturels auxquels le Québec fait alors face. Tout au long de la décennie, d'autres petites maisons voient le jour : Les Éditions de la Cascade, les Éditions Nocturne, les Éditions de l'Aube, les Éditions Atyl et les Éditions Quartz ajoutent leurs voix et participent de la renaissance poétique¹²³.

McKnight explique que « dans le domaine de la conception et de la production matérielle, contrairement à ce qui se passe dans les maisons commerciales, les petits éditeurs et les auteurs participent étroitement aux décisions relatives à la mise en page et à l'aspect général des livres¹²⁴ ». Ainsi, les éditeurs accordent une large place au travail artistique et artisanal dans leurs livres. Affichant une esthétique surréaliste, les Cahiers de la file indienne, fondés par Éloi de Grandmont et Gilles Hénault en 1946, favorisent la collaboration entre poètes et artistes et privilégient le travail artisanal. En 1949, Roland Giguère fonde les Éditions Erta, la plus importante maison de poésie des années 1950¹²⁵, qui deviendra un modèle d'édition artisanale pour les éditeurs de poésie des décennies suivantes. Fort d'une formation en typographie à l'École des arts graphiques, Giguère s'investit dans l'ensemble des opérations éditoriales de la maison, faisant ainsi du livre une création à part entière. Ouverte au surréalisme et favorisant la collaboration

¹²² Jacques MICHON (dir.). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au xx^e siècle. Le temps des éditeurs. 1940-1959*, Montréal, Fides, 2004, p. 235.

¹²³ Jacques MICHON (dir.). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au xx^e siècle. Le temps des éditeurs. 1940-1959*, ..., p. 235.

¹²⁴ David McKNIGHT. « Les petites presses », ..., p. 326.

¹²⁵ Jacques MICHON (dir.). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au xx^e siècle. Le temps des éditeurs. 1940-1959*, ..., p. 238.

entre auteurs et artistes, Erta pousse l'expérimentation du côté du livre et publie des recueils où textes, images et typographie participent à la création de sens. De son côté, issu lui aussi de l'École des arts graphiques, André Goulet met sur pied les Éditions d'Orphée en 1952. En tant qu'imprimeur, il participe à la fabrication et à la composition des livres. À partir de 1959, Goulet publie mensuellement *Situations*, une revue dirigée par un groupe composé d'auteurs et d'artistes. Alors que l'esthétique et l'art font partie intégrante de l'aspect général des livres publiés par les petites presses, les réalités économiques exercent, de leur côté, une influence constante sur la production. Afin de réduire les coûts, les éditeurs n'hésitent pas à effectuer eux-mêmes diverses tâches comme la révision, la conception graphique et l'impression. Comme le mentionne McKnight, « la maîtrise des moyens de production est depuis longtemps au cœur de l'idéologie du mouvement des petites presses¹²⁶ ».

Au cours des années 1960 et au début des années 1970, la situation des petites presses évolue en raison de l'essor que connaît le milieu éditorial. La hausse du nombre de titres est fulgurante; par contre, les tirages baissent sensiblement, car les jeunes éditeurs ont du mal à s'adapter aux nouvelles lois du marché :

L'édition littéraire des années 1970 est de moins en moins l'affaire d'un seul homme et de plus en plus une entreprise commerciale. Le champ littéraire tend ainsi à se diviser de façon très nette, selon qu'on participe ou non à la logique du marché. D'un côté, on voit apparaître des éditeurs de grande diffusion, liés à des distributeurs internationaux qui se partagent un marché où le livre local se trouve en concurrence directe avec le livre étranger. D'un autre côté, on assiste à de nouvelles initiatives qui doivent compter sur les subventions de l'État¹²⁷.

¹²⁶ David MCKNIGHT. « Les petites presses », ..., p. 326.

¹²⁷ Michel BIRON, François DUMONT, Élisabeth NARDOUT-LAFARGE. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 484.

Le champ de production de poésie est dominé par l'Hexagone qui poursuit son activité et ouvre la voie à la jeune poésie avec l'aide des Éditions Parti Pris et de la Librairie Déom¹²⁸. D'autres petits éditeurs voient le jour : les Herbes rouges, les Éditions du Noroît, les Écrits des Forges côtoient de plus petites structures comme les Éditions Estérel, les Éditions de l'Obscène nyctalope ou encore les Éditions de l'Arc. Tous poursuivent le travail amorcé par les éditeurs de la décennie précédente en se spécialisant dans la publication de poésie. Les nouveaux éditeurs n'hésitent pas à soigner l'aspect matériel des livres en y ajoutant des images et en portant une attention particulière à la typographie ainsi qu'à la mise en page.

Vers la fin des années 1960, de nouveaux magazines de format et de structure éditoriale différents voient le jour : *Les Herbes rouges*, publiées à partir de 1968, et *La Barre du jour*, publiée entre 1965 et 1977, diffusent les nouvelles écritures. Encourageant l'innovation et les débats littéraires, les deux revues participent à la formation de l'avant-garde culturelle québécoise. À la même époque apparaissent aussi *Chroniques*, *Critères* et la revue régionale *Estuaire*. Certaines publications périodiques laissent une large place aux manifestations artistiques. C'est le cas de la revue *Cul Q*, à l'origine des éditions du même nom, qui présente des textes où la dérision et la remise en question de l'institution littéraire et artistique sont accompagnées d'illustrations. De son côté, le périodique *underground Hobo-Québec*, qui s'affiche comme un journal d'écriture et d'images à partir de 1973, est un lieu de production littéraire et artistique qui diffuse les idées, les valeurs et l'esthétique de la contre-culture. Il faut mentionner aussi le

¹²⁸ Jacques MICHON (dir.). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle. La bataille du livre. 1960-2000*, ..., p. 235.

magazine *Ovo* qui, dès 1970, publie des textes de création littéraire et, surtout, diffuse le travail avant-gardiste et engagé des photographes québécois.

Cette vue d'ensemble sur l'essor des petites presses au Québec permet d'inscrire la production de L'Œuf dans ce contexte éditorial et littéraire. Son intérêt pour la matérialité du livre et l'expérimentation ou encore la participation des éditeurs et des auteurs aux décisions éditoriales, nous le verrons, en font une maison d'édition à la fois artisanale et expérimentale, qui poursuit le travail amorcé par Roland Giguère aux Éditions Erta.

L'influence des nouvelles conceptions du livre d'artiste et l'édition de livre-objet au Québec

Abordant la production des Éditions de l'Œuf, Pierre Vallières présente le livre-objet comme « une forme d'expression conceptuelle et poétique surtout connue aux États-Unis où le livre-objet y a plusieurs fois servi, lors de manifestations culturelles ou politiques, d'élément provocateur ou sensibilisateur. Son caractère d'"étrangeté" sert admirablement son objectif qui est d'amener le "lecteur" à remettre en question son mode habituel et routinier de perception et de compréhension des choses¹²⁹ ». Entre la poésie concrète et l'art conceptuel, les livres-objets de L'Œuf s'affichent comme une forme de littérature et d'art conceptuels où le support est intimement lié au contenu, voire commande le contenu. Si le livre-objet propose une remise en question du mode habituel de lecture, il propose aussi une remise en question de l'écriture et de l'appropriation du support par l'écrivain. Du côté littéraire, il s'affiche comme élément poétique contestataire; le déplacement du texte au support est un acte conceptuel qui

¹²⁹ Pierre VALLIÈRES. « Les Éditions de l'Œuf, entièrement vouées au livre objet », *Le Devoir*, 7 août 1974, p. 10.

tend à questionner le statut de la poésie. Or, pour bien comprendre le contexte d'émergence du livre-objet dans l'esthétique du livre de poésie contre-culturel et le statut ambigu de la production de L'Œuf, il faut aborder l'apport des artistes et des nouvelles conceptions du livre d'artiste au livre-objet.

Dans la lignée des artistes de la contre-culture des années 1970, Yrénée Bélanger et Guy M. Pressault réalisent volontairement des livres sans luxe et sans aucune prétention; ces livres présentent moins des textes d'auteurs que des idées de livres. L'ensemble des livres publiés par l'Œuf affiche non seulement un travail artisanal sur le support, mais aussi un travail conceptuel qui, parallèlement aux petites presses, tend à s'inscrire dans la mouvance d'un nouveau paradigme du livre d'artiste qui émerge en Europe et aux États-Unis dans les années 1960. Inspiré par les mouvements néo-dadaïste européen et de l'art conceptuel américain, où le désir de démocratisation et de désacralisation de l'art passe par la valorisation des matériaux non nobles et des médiums de diffusion de masse, le « nouveau » livre d'artiste se rapproche du livre comme médium de masse, dont il reprend les moyens de production et de diffusion. Sa facture s'écarte volontairement de l'esthétique des livres prisés par les bibliophiles et sa valeur marchande ne se justifie que par le coût de sa réalisation¹³⁰. Selon Claudette Hould

ce type de livre évite de répondre à un projet d'écrivain et affirme la possibilité pour le livre de devenir un nouveau support de création. En anglais, ces travaux portent diverses appellations – *bookwork*, *small press*, *the book as art*, *books by artists* – invariablement traduites par livres d'artistes. Ils apparaissent souvent comme une réaction contre le grand livre de luxe et représentent la négation même des valeurs véhiculées dans le livre traditionnel : rareté, aspect autographe. [...] Paradoxalement, en perdant leur fonction traditionnelle de lecture, ils deviennent presque des objets d'art, des

¹³⁰ BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA. *Livres d'artistes. Une lecture réinventée*, [En ligne], 12 juin 2009, <http://www.collectionscanada.gc.ca/livres-d-artistes/index-f.html>, (Page consultée le 15 mai 2012).

objets de collection, en dépit d'un discours implicite sur l'élimination intentionnelle de l'objet d'art. La production québécoise de ce genre d'œuvres est quasiment nulle, du moins jusqu'à la fin des années 1970. [...] Il y aurait lieu de penser aux ingénieuses et parfaites Éditions Cul Q, aux Éditions de l'Œuf et à quelques entreprises individuelles d'artistes au Québec¹³¹.

De son côté, Anne Moeglin-Delcroix insiste sur la prise en charge complète de la réalisation du livre par un artiste; « les créateurs de livres d'artistes sont toujours de bout en bout responsables de leurs livres dont ils sont les maîtres d'œuvre, même quand ils n'en sont pas les éditeurs¹³² ». L'artiste prend le livre comme nouvel espace d'intervention, « il y réfléchit sur le livre comme objet culturel et retourne la réflexion en énoncé critico-théorique sur le champ artistique où il est inscrit comme artiste¹³³ ». De plus, le livre d'artiste est avant tout un livre dont le contenu décide des moyens adéquats à sa mise en œuvre. Avec tout son bagage social et historique, que les années 1960 traduisent par l'exploitation d'un moyen de diffusion de masse au fini photomécanique¹³⁴, l'artiste qui réalise un livre d'artiste emploie le livre parce qu' : « il le pense comme une forme particulière pour travailler un concept¹³⁵. »

Si les nouvelles conceptions du livre d'artiste se placent aisément du côté de l'art (parce que le livre d'artiste est avant tout le projet d'un artiste), il faut tout de même relever l'importance de la poésie concrète, née au milieu des années 1950, dans l'histoire du livre d'artiste des années 1960. Selon Moeglin-Delcroix, l'apport des poètes concrets se remarque surtout dans la production européenne, où ils ont contribué à dévoiler le

¹³¹ Claudette HOULD. *Répertoire des livres d'artistes au Québec. 1900-1980*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1982, p. 23.

¹³² Anne MOEGLIN-DELCROIX. *Esthétique du livre d'artiste. 1960-1980*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1997, p. 31.

¹³³ René PAYANT. « L'émancipation du livre d'artiste », *Études françaises*, vol. 18, n° 3, 1982, p. 122.

¹³⁴ Sylvie ALIX. « L'histoire du livre d'artiste au Québec », *Essais sur l'histoire de la bibliothéconomie d'art au Canada*, [En ligne], <http://www.arliscanada.ca/hal>, (Page consultée le 15 mars 2012).

¹³⁵ René PAYANT. « L'émancipation du livre d'artiste », ..., p. 127.

potentiel spatial et visuel des pages du livre¹³⁶. Or, il faut aussi souligner, à cet égard, l'apport de poètes américains. Ainsi, William S. Burroughs, aux débuts des années 1960, expérimente dans ses livres le *cut-up* où des fragments de textes divers sont découpés au hasard pour ensuite être réassemblés sur la page du livre. On pense également au travail de l'Américain d'adoption Dick Higgins, poète et artiste qui fonde les éditions Something Else Press à New York en 1963, dédiées à la publication de livres de poésie concrète et expérimentale ainsi qu'aux publications d'artistes.

Au Canada anglais, plusieurs poètes concrets et éditeurs contribuent à une nouvelle esthétique du livre de poésie. Dans la lignée des petites presses, la revue *Blewointment*, fondée en 1963 à Vancouver par le poète et artiste bill bissett, fait la promotion de sa poésie et de celle de plusieurs de ses contemporains comme bpNichol, Steven McCaffery, Margaret Atwood ou encore Michael Ondaatje. Privilégiant le travail expérimental sur le texte et la mise en page, bissett invite les poètes à faire usage du collage, du dessin et à utiliser le support de la revue comme espace d'expérimentation. En 1967, il met sur pied sa propre maison d'édition, Blewointment Press, en continuité avec la revue, qui publiera jusqu'en 1983 de la poésie expérimentale, concrète et visuelle. Réalisés avec des technologies peu coûteuses, comme la ronéo (à l'origine de ce qu'on appelle dans les années 1960 la *mimeograph revolution*¹³⁷), les livres véhiculent l'esthétique contre-culturelle propre au tournant des années 1960 et 1970.

En 1965, Stan Bevington met sur pied, à Toronto, la symbolique et iconoclaste Coach House Press. Non conformiste, la maison d'édition s'inspire, au moins à ses débuts, du mouvement contemporain de la contre-culture. Surtout axée sur l'édition littéraire

¹³⁶ Anne MOEGLIN-DELCROIX. *Esthétique du livre d'artiste. 1960-1980, ...*, p. 61.

¹³⁷ David McKNIGHT. « Les petites presses », ..., p. 326.

d'avant-garde, l'entreprise assure aussi l'impression de documents éphémères et expérimentaux, parmi lesquels se trouvent des livres d'artistes. Elle réalise manuellement de telles éditions à petit tirage, qui excèdent rarement les 750 exemplaires¹³⁸. Si l'éditeur applique les principes « Arts and Crafts » à la conception et à l'impression des livres, il ne manque pas de faire des clins d'œil au Pop Art, au surréalisme et au dadaïsme¹³⁹. De plus, comme pour mieux marquer sa volonté d'explorer différemment la production et la diffusion de livres, la maison va même jusqu'à passer sous silence, dans les achevés d'imprimer des livres publiés entre 1968 et 1975, les noms de leurs concepteurs et de leurs maquettistes¹⁴⁰.

En 1974, toujours à Toronto, le groupe d'artistes General Idea, formé par AA Bronson, Felix Partz et Jorge Zontal, fonde l'organisme Art Metropole. Actifs dans le milieu de l'art contemporain au Canada, les membres de General Idea ont des pratiques diversifiées qui vont de la performance à l'architecture. En parallèle à l'organisation d'un événement artistique qui s'intitulera *The 1971 Miss General Idea Pageant*, les trois artistes tentent d'obtenir des fonds pour mener des activités d'édition. En 1972, ils font paraître le premier numéro de *FILE Magazine*, une publication d'artiste, sorte de revue *underground*, qui parodie le magazine *LIFE* et qui propose « une circulation continue d'images et d'obsessions réflexives¹⁴¹ ». Dans une lettre demandant un soutien financier

¹³⁸ BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA. *Livres d'artistes. Une lecture réinventée*, [En ligne], 12 juin 2009, <http://www.collectionscanada.gc.ca/livres-d-artistes/index-f.html>, (Page consultée le 15 mai 2012).

¹³⁹ David McKNIGHT. « Les petites presses », ..., p. 327.

¹⁴⁰ BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA. *Livres d'artistes. Une lecture réinventée*, [En ligne], 12 juin 2009, <http://www.collectionscanada.gc.ca/livres-d-artistes/index-f.html>, (Page consultée le 15 mai 2012).

¹⁴¹ Kitty SCOTT et Jonathan SHAUGHNESSY. *Art Metropole. Le top 100*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006, p. 103.

à long terme pour *FILE*, General Idea exprime son mécontentement à l'égard de la situation du livre d'artiste :

[...] La seule maison d'édition qui s'intéresse à l'art contemporain canadien est Coach House Press, qui se consacre principalement à la scène littéraire underground. Le nombre de livres d'artistes qui ont été réalisés, mais ne sont pas encore diffusés est stupéfiant. Il faut créer des moyens de diffusion à l'intérieur du Canada, sans quoi les artistes devront se tourner vers les éditeurs d'art de New York, d'Amsterdam ou d'Allemagne, lieux qui sont déjà les foyers des nouvelles formes artistiques qui se manifestent au sud et à l'étranger¹⁴²...

À partir, donc, d'une volonté d'archiver du matériel artistique, les artistes de General Idea mettent sur pied Art Metropole dont la vocation est définie dans l'éditorial de *FILE* de décembre 1973 :

Art Metropole [...] installe dans les locaux de General Idea, rue Yonge, un espace de collection consacré à la documentation, à l'archivage et à la diffusion de toutes les images... Art Metropole entend suivre le courant et se propose de conserver et de diffuser les traces d'activité et les images : magazines, publications, vidéos, correspondance, instantanés, souvenirs ainsi que le flot des documents éphémères¹⁴³...

Le centre est conçu comme un lieu d'exposition, de diffusion et de conservation. Les catalogues de la collection s'affichent comme des publications d'artistes¹⁴⁴; couvertures réalisées par General Idea et différents artistes, mises en page originales de Bronson, abondance d'illustrations sont des qualités propres à l'imprimé issu d'Art Metropole. De plus, le centre publie une grande quantité de livres d'artistes canadiens et diffuse des œuvres avant-gardistes de William Burroughs, de Robert Smithson, des situationnistes, de Fluxus, etc. L'apport d'Art Metropole à la diffusion des nouvelles formes d'art, dont l'art conceptuel, au Canada est immense et plusieurs petits éditeurs et artistes s'en inspireront.

¹⁴² Kitty SCOTT et Jonathan SHAUGHNESSY. *Art Metropole. Le top 100*, ..., p. 103.

¹⁴³ Kitty SCOTT et Jonathan SHAUGHNESSY. *Art Metropole. Le top 100*, ..., p. 105.

¹⁴⁴ Kitty SCOTT et Jonathan SHAUGHNESSY. *Art Metropole. Le top 100*, ..., p. 106.

Il faut mentionner aussi le travail de la Nova Scotia College of Art and Design (NSCAD) de Halifax qui, à partir de 1967, est l'une des écoles les plus avant-gardistes en Amérique du Nord. Véritable diffuseur du courant de pensée de l'art conceptuel, l'institution accueille, en 1969, la critique et spécialiste des formes d'art émergentes des vingt précédentes années aux États-Unis, Lucy Lippard. Plusieurs artistes contemporains, d'Europe et d'Amérique du Nord y enseigneront : Joseph Beuys, Vito Acconci, Sol LeWitt, Michael Snow, Joyce Wieland, Hans Haacke, Claes Oldenburg, A. R. Penck, et John Baldessari entre autres, sont invités à collaborer avec les étudiants et les facultés. À la suite de l'acquisition d'une presse offset, l'école met sur pied les NSCAD Press qui publient près de 26 titres entre 1972 et 1987. Des écrits et des livres d'artiste y sont réalisés par divers artistes de renommée internationale; le livre de Michael Snow *Cover to Cover*, édité en 1975, est considéré comme une œuvre emblématique de ce mouvement artistique¹⁴⁵.

Au Québec, les nouveaux paradigmes du livre d'artiste empruntent différentes formes et sont diffusés tant par les petites presses que par diverses entreprises artistiques. En 1966, l'artiste Pierre Ayot, alors professeur à l'École des beaux-arts de Montréal, fonde l'Atelier libre 848 qui devient, en 1970, Graff, centre de conception graphique¹⁴⁶. Entièrement dédié à la production, à la formation et à la diffusion de la gravure et de l'estampe, l'atelier collectif Graff produit bon nombre de livres d'artiste dans une esthétique pop propre à l'époque et à la contre-culture. L'album *Pilulorum*, lancé en 1968, est une œuvre collective dont la problématique questionne les tabous ancrés dans

¹⁴⁵ BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA. *Livres d'artistes. Une lecture réinventée*, [En ligne], 12 juin 2009, <http://www.collectionscanada.gc.ca/livres-d-artistes/index-f.html>, (Page consultée le 15 mai 2012).

¹⁴⁶ Voir Madeleine FORCIER, Jean-Pierre GILBERT et Jocelyne LUPIEN (dir.). *Le Monde selon Graff. 1966-1986*, Montréal, Éditions Graff, 1987, 632 p.

la culture populaire et s'inscrit dans le climat de contestation qui règne alors. En 1973, Graff lance les Éditions Graffofone qui publient une quinzaine de livres d'artistes, à tirage limité, dont *Chez Fada*, comprenant des gravures de Michel Leclair et des textes de Michel Tremblay, *Rose nanan sucé longtemps*, un livre de recettes de Jehane Benoît sérigraphié par Pierre Ayot, *Pour les nuits blanches de Nini de St-H, la petite*, qui comprend des textes et des gravures de Fernand Bergeron, *Les lettres mortes*, entièrement réalisé par Carl Daoust ou encore *La série noire*, dont les textes sont de Carl Daoust et les sérigraphies de Normand Ulrich. Dans ces livres, l'estampe est employée à titre d'outil de recherche, plus que comme un simple moyen d'illustrer le texte. Les Éditions Graffofone ont contribué à diffuser le livre d'art comme ouvrage collectif, le livre de graveurs sous forme de livre-objet ainsi qu'une nouvelle imagerie populaire subversive.

Du côté de la poésie, les Éditions Cul Q, fondées en 1974 et animées par Jean Leduc, publient des textes d'auteurs issus de la nouvelle écriture et de la contre-culture. Influencé par les nouvelles formes du livre de poésie qui naissent alors en Europe et aux États-Unis, Leduc n'hésite pas à travailler l'objet au même titre que les textes, donnant parfois des résultats très conceptuels. À propos des origines de la revue et de la maison d'édition, Leduc souligne ce qui suit :

Il n'y avait pas ici ce type d'édition qui existe aux USA sur une assez large échelle quand même, qui existe même en Europe, il n'y avait pas d'équivalent ici. Il me semblait que ça avait une place par rapport à l'écriture. Il me semble d'ailleurs que ce type de travail d'édition conditionne une certaine écriture, que c'est important de promouvoir justement un type d'écriture qui colle à un certain type physique de livre¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Claude BEAUSOLEIL, Pauline HARVEY et Claude ROBITAILLE. « Interview avec Jean Leduc », *Hobo-Québec*, n° 43, hiver 1980-1981, p. 58.

De 1974 à 1983, Cul Q publie près d'une soixantaine de livres qui présentent un travail matériel sur le support. *Scrap book* de Jean-Marc Desgent, premier livre de l'éditeur, publié en 1974, *Q* de Leduc, paru en 1974, ou encore *Chaises longues* de Jean-Paul et Jim, paru en 1977, sont des exemples de livres-objets publiés par la maison d'édition.

D'autres entreprises d'édition expérimentale de poésie voient le jour au début des années 1970. Le poète et éditeur Louis Geoffroy fonde la maison d'édition L'Obscène nyctalope dédiée aussi à la « nouvelle écriture » et aux écrits de la contre-culture. Après la publication, en 1968, du livre de Michel Beaulieu *X*, Geoffroy fait paraître, la même année, *Graffiti*, un livre-objet sous forme de 45 cartes de visite sur lesquelles sont imprimés des poèmes. En 1972, la maison fait paraître, en collaboration avec l'Hexagone, *Irish coffee au no name bar & vin rouge valley of the moon* de Patrick Straram, un livre de conception matérielle plus classique, mais infiltré par une grande quantité d'images d'archives, de photographies, de citations, le tout sous la forme d'un journal personnel.

La revue *La Barre du Jour*, qui s'intéresse au travail sur le langage, publie, quant à elle, des textes qui relèvent de la poésie concrète où la mise en page et le travail typographique transforment le texte en objet visuel. S'associant aux Éditions Font, la Barre du jour publie, en 1970, *Slurch* de Marie-Francine Hébert, un ouvrage en prose qui s'approprie les techniques de la poésie concrète¹⁴⁸, illustré par les photographies de Bernard Nobert. La même année, les Éditions Font publient *Bla bla bla, jeu (basement littéraire) de 8 dés destinés à la légendaire masturbation intellectuelle*, un livre-objet réalisé par Bernard Tanguay, sous la forme de cubes de carton sur lesquels des mots sont

¹⁴⁸ Jacques LEPAGE. « Poésie visuelle », *Vie des Arts*, vol. 17, n° 70, 1973, p. 62-65.

imprimés. Dans la foulée du livre-objet, *L'Anti-Can* de Roger Soublière et de Marcel Saint-Pierre, réalisé en 1968 et paru aux Éditions Pro-Con, propose cent deux cartons de forme circulaire imprimés et déposés dans une boîte de conserve. Le contenant populaire, qui renvoie au domaine de la consommation courante, s'oppose ainsi à un contenu d'ordre intellectuel et poétique.

Notons aussi la participation de Roland Giguère au livre-objet par la publication, en 1975, de son *Abécédaire*, qui représente une brèche dans la tradition d'Erta, dont l'approche était davantage celle du livre de graveur ou du livre de peintre de tradition française¹⁴⁹. Se présentant sous la forme d'un *volumen* de dix mètres de long monté sur deux rouleaux de bois, le livre-objet de Giguère est une allusion historique aux premiers supports de l'écriture. Le texte de Giguère et les dessins de Gérard Tremblay sont reproduits sur le papier Ozalide (bleu d'architecte). Tout en s'écartant de sa tradition éditoriale, Giguère n'en reste pas moins fidèle à sa conception du beau livre, du travail artisanal et de la recherche créatrice sur le support. Véritable hommage à l'objet-livre, l'*Abécédaire* « est un assemblage de connaissances historiques et techniques offert sur un mode poétique par deux esprits curieux¹⁵⁰ ».

Ce survol des nouvelles formes de livre d'artiste des années 1960 et 1970 au Canada et au Québec met de l'avant l'émergence d'un travail conceptuel sur le livre et la poésie par les artistes, poètes et éditeurs qui culmine avec la publication de livres-objets. Il souligne aussi l'apparition de nouveaux éditeurs et de nouveaux organismes d'avant-garde qui s'intéressent au livre en tant que forme artistique. Pour leur part, les Éditions

¹⁴⁹ Danielle BLOUIN. *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, Saint-Laurent, Fides, 2001, p. 66.

¹⁵⁰ Danielle BLOUIN. *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, ..., p. 68.

de l'Œuf, qui baignent dans ce nouveau paradigme du livre d'artiste, participent pleinement à la diffusion d'une certaine conception du livre-objet, à mi-chemin entre la littérature et les arts visuels, qui laissera la critique perplexe.

Yrénée Bélanger et Guy M. Pressault : portrait des éditeurs en artistes

Les Éditions de l'Œuf voient le jour à Ottawa en 1971¹⁵¹. Issue d'une collaboration entre Yrénée Bélanger et Guy M. Pressault, la maison d'édition amorce ses activités probablement entre les murs de l'Université d'Ottawa¹⁵², pour ensuite déménager à Montréal vers 1974, au 6800, 10^e Avenue, Rosemont, « Montréal-Beach¹⁵³ ». Peu connus, les deux auteurs à l'origine du projet se sont investis dans presque toutes les étapes de la fabrication des livres, proposant ainsi un modèle d'édition artisanale où l'éditeur devient aussi l'artiste du livre. Poursuivant une tradition amorcée par Roland Giguère et les éditions Erta, les Éditions de l'Œuf s'inscrivent dans la philosophie du *do it yourself*, en vogue à l'époque, qui consiste à tout fabriquer soi-même.

Né en 1948 à Montréal, Yrénée Bélanger fait des études classiques au Collège Sainte-Marie et poursuit au baccalauréat en études littéraires à l'Université d'Ottawa au début des années 1970. Bien que le *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord* mentionne qu'il obtient une maîtrise ès arts de l'Université d'Ottawa¹⁵⁴, il a été impossible de retrouver le mémoire pour confirmer cette information. On sait toutefois qu'il aurait enseigné la littérature à la même université. Un numéro de la revue *Co-*

¹⁵¹ Si l'habitus des deux éditeurs n'est pas suffisamment exploité au cours de ce chapitre, c'est que nous avons peu d'informations sur leur origine et leur parcours. Nous laissons l'histoire orale à d'autres.

¹⁵² Voir articles de journaux « Du visqueux au vécu » de Jean-Luc Maltais ainsi que le livre *Entre tes lèvres, ma chair --*, (annexe 1).

¹⁵³ Jean-Claude TRAIT. « Le texte est mort; vive le livre-objet! », *La Presse*, samedi 26 janvier 1974, p. D03.

¹⁵⁴ Réginald HAMEL, John HARE et Paul WYCZYNSKI. *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Éditions Fides, c1989, p. 101.

Incidences note qu'en 1971, Bélanger prépare un doctorat en littérature à l'Université d'Ottawa¹⁵⁵. Selon toute vraisemblance, c'est en 1985 à l'Université de Montréal qu'il rédige une thèse portant sur Gaston Miron¹⁵⁶.

Au début des années 1970, Bélanger est critique littéraire pour les revues *Livres et auteurs québécois*, fondée par l'écrivain Adrien Thério, pour *Livre Canadien* et à *La Presse*. De 1971 à 1975, il fait partie du comité de rédaction de la revue *Co-Incidences* encore aux côtés d'Adrien Thério et du poète Pierre Mathieu, entre autres. Prolongement du périodique *Incidences*, *Co-Incidences* est une revue de création et de réflexion sur la littérature mise sur pied par les étudiants du département de lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Sans programme bien défini, la revue publie des articles et des critiques, mais aussi des contes, des nouvelles, des essais et des poèmes. Elle est avant tout le porte-parole des étudiants du département¹⁵⁷. Bélanger y participe aussi à titre de créateur; entre 1971 et 1974, il publie six textes poétiques qui explorent l'espace de la page et usent d'une typographie originale. Pour le numéro qui paraît en mars-avril 1974, il publie un « photo-poème » qui consiste en une photographie qui représente une main noire près d'un nombril¹⁵⁸. Sous la photographie, on peut lire : « à une cigarette près... ». Les textes de Bélanger publiés dans *Co-Incidences* témoignent d'un intérêt certain pour la forme du texte, la typographie et la mise en page, aussi exploités dans la

¹⁵⁵ Sans auteur, *Co-Incidences*, vol. 1, n° 3, 1971, p. 2.

¹⁵⁶ Yrénée BÉLANGER. « Gaston Miron : un homme et une œuvre en marche », Thèse (Ph. D.), Université de Montréal, 1985, 1080 f.

¹⁵⁷ Adrien THÉRIO. « Avant-propos », *Co-Incidences*, vol. 1, n° 1, mars 1971, p. 3.

¹⁵⁸ Yrénée BÉLANGER. « Photo-poème », *Co-Incidences*, vol. IV, n° 2, mars-avril, 1974, p. 58.

poésie et les livres qu'il publiera aux Éditions de l'Œuf. De plus, en 1972, il aurait dirigé un numéro de *La Rotonde*, le journal étudiant francophone de l'Université d'Ottawa¹⁵⁹.

Guy M. Pressault est né en 1952. Étudiant en littérature à l'Université d'Ottawa, il publie en marge de son travail aux Éditions de l'Œuf *Transparence bafouée*, un recueil de poésie qui paraît vers 1972 aux Éditions de l'Étau-O, une petite maison d'édition au statut précaire active au début des années 1970 à Ottawa¹⁶⁰. Même si l'ouvrage ne fait pas partie du catalogue des Éditions de l'Œuf, il est considéré par les éditeurs « comme un livre-parenthèse dans [leur] cheminement laborieux vers la gloire¹⁶¹ ». Imprimé aux Ateliers de l'imprimerie Bob Smith & Ass. et tiré à 300 exemplaires, le livre se présente comme un recueil de facture plutôt avant-gardiste qui unit un travail expérimental sur le support à une poésie résolument provocatrice. Les pages blanches alternent avec les pages de texte et les illustrations. Les mots prennent place dans plusieurs sens sur la page, parfois sur l'image même, et l'auteur inclut des extraits de journaux. Pressault réalise aussi l'ensemble des dessins abstraits qui parsèment le recueil.

Si Bélanger et Pressault sont des poètes, des éditeurs et des artistes polyvalents, plusieurs textes, articles et ouvrages généraux les présentent aussi comme des animateurs culturels : « [...] les Éditions de l'Œuf, animées par Yrénée Bélanger [...]»¹⁶², « l'expérience que tentent Yrénée Bélanger et Guy M. Pressault, les deux animateurs des éditions de l'œuf (depuis 1971) [...]»¹⁶³, « The presentation, organised

¹⁵⁹ *Livres et auteurs québécois. Revue critique de l'année littéraire, 1969-1982*, Montréal, Éditions Jumonville, 1982, p. 430.

¹⁶⁰ Stéphane GAUTHIER. « Jalons de l'activité éditoriale en Ontario français », *Liaison*, n° 96, 1998, p. 18.

¹⁶¹ Jean-Claude TRAIT. « Le texte est mort; vive le livre-objet! », *La Presse*, 26 janvier 1974, p. D03.

¹⁶² Maurice LEMIRE (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome V. 1970-1975*, Montréal, Fides, 1987, p. XXXIV.

¹⁶³ Claude BEAUSOLEIL. « Lire aujourd'hui », *Hobo-Québec*, n°s 19-20, p. 23.

by the cultural animator Yrénée Bélanger, was held in the Woodroff cafeteria [...]»¹⁶⁴ », sont quelques exemples de cette dénomination. Dans le contexte de la contre-culture, la question de l'animation culturelle occupe une place prépondérante. Elle s'inscrit dans le cadre plus large de l'action culturelle comme volonté d'agir dans et par la culture. Cette pratique trouve ses origines dans les premiers mouvements sociaux et syndicaux de même que dans les avant-gardes esthétiques. Charles Côté et Yannick G. Harnois définissent l'animation culturelle comme

une manière concrète d'exercer une activité, ce qui implique une dimension opérationnelle plastique, transcendante à des règles et principes fixés. Cette pratique peut s'adresser à des individus mis en groupe et à des collectivités. Le but de l'animation est d'initier, donc de provoquer un choc (problématique) qui place l'« animé » sur la voie d'un changement global, donc d'une métamorphose qui épouse toutes les dimensions de son être et de son action, et ce, de manière consciente et continue. La base de l'animation est le principe de la non-directivité. L'animation serait donc [...] l'art d'apprendre aux autres à s'apprendre et à apprendre, par la mise en place d'un cadre d'auto-crédation¹⁶⁵.

Ainsi, la maison d'édition se conçoit comme un cadre d'auto-crédation où les auteurs et artistes sont invités à proposer des « idées de livres » et à travailler en étroite collaboration avec les éditeurs.

Au Québec, l'animation culturelle a permis à différents regroupements d'artistes de s'« attaquer » aux beaux-arts conçus comme privilégiant la classe possédante. Comme le mentionnent Côté et Harnois :

la montée de l'animation culturelle dans le domaine culturel correspond aux interrogations sur la légitimité de la culture. On en vint à questionner non seulement les inégalités au niveau de la diffusion de la culture mais

¹⁶⁴ Randy SWEETNAM cité dans Martine ÉPOQUE. *Le Groupe Nouvelle Aire en mémoires : 1968-1982*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1999, p. 164.

¹⁶⁵ Charles CÔTÉ et Yannick G. HARNOIS. *L'animation au Québec : sources, apports et limites*, Montréal, Les éditions coopératives Albert St-Martin, 1978, p. 40.

également la légitimité de la culture. Lorsque l'animation a pénétré, elle a tenté de redéfinir la culture comme mode d'expression personnelle¹⁶⁶.

La question de la légitimité culturelle a donné lieu à plusieurs tentatives de renversements des hiérarchies culturelles qui se sont manifestées dans des projets comme ceux de la Casanous, de Corridart, de l'Escouade de la muralité. Ces projets ont souvent été boycottés par les pouvoirs administratifs¹⁶⁷. L'animation et l'action culturelle se sont aussi manifestées par les activités du groupe de Borduas autour de *Refus Global*, de Gaston Miron, de Patrick Straram, de Jean Leduc et des Éditions Cul Q ou encore du groupe Fusion des Arts, fondé en 1964 par Henry Saxe, Richard Lacroix, Yves Robillard, François Sousie et Michel Rousseau. Les artistes s'intéressant à l'animation, à l'action directe, tentent d'aller rencontrer des publics « pour les mouvoir à l'intérieur de leurs schèmes de pensée et d'action pour l'avènement de manifestations incluant la participation, l'expression personnelle ou la fête collective¹⁶⁸. » Elle favorise le rapprochement des artistes avec les couches populaires dans une volonté d'agir sur la société. L'action culturelle des années 1970 s'inscrit ainsi dans les poussées revendicatrices des artistes et des mouvements sociaux.

Ce bref rappel des tentatives de renversement des hiérarchies culturelles met en contexte la position de littéraires et d'animateurs culturels qu'occupent Bélanger et Pressault. La combinaison des deux pratiques marque leurs débuts dans le monde culturel et éditorial. D'entrée de jeu, les éditeurs-auteurs adoptent une posture contestataire; à la fois écrivains, critiques et/ou artistes, ils s'inscrivent dans un mouvement plus large de

¹⁶⁶ Charles CÔTÉ et Yannick G. HARNOIS. *L'animation au Québec : sources, apports et limites*, ..., p. 239.

¹⁶⁷ Charles CÔTÉ et Yannick G. HARNOIS. *L'animation au Québec : sources, apports et limites*, ..., p. 240.

¹⁶⁸ Yves ROBILLARD (dir.). *Québec Underground 1962-1972. Tome 1*, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p. 291.

revendication et de méfiance face à la culture dominante à l'instar d'autres « animateurs » artistiques et éditoriaux.

Les Éditions de l'Œuf et la remise en question de l'acte éditorial

Nous avons vu que le contexte dans lequel baignent les Éditions de l'Œuf favorise l'émergence de nouveaux genres poétiques et éditoriaux ainsi que de nouveaux objets de contestation. La position d'animateurs culturels de Bélanger et Pressault invite à penser la production de l'Œuf comme un « élément sensibilisateur » cherchant à la fois à remettre en question le mode habituel de compréhension des choses et à rapprocher les artistes des couches populaires. Or, Bélanger et Pressault ont étendu cette remise en question du système-livre jusqu'aux activités de la maison qui invitent non seulement à repenser les rapports entre le texte et son support, mais aussi à réfléchir au processus éditorial même.

En tant que petite presse, les Éditions de l'Œuf, qui ont pour objectif d'être au service de « la littérature du livre-objet », publient, entre 1971 et 1990, vingt-cinq livres aux formes inusitées ainsi qu'à la mise en page et à la typographie éclatées. Cette spécialisation dans la fabrication et la distribution de livres-objets devient rapidement l'image de marque de la maison. Si cinq (objets) livres sont publiés au cours des trois premières années, la production atteint un sommet en 1974, alors qu'ils sont toujours étudiants, avec la parution de près d'une vingtaine d'ouvrages. La publication de deux derniers titres en 1976 et en 1990 marque la fin des activités éditoriales de la maison.

Tout au long de leurs activités, les éditeurs favorisent un travail d'édition artisanal : « au départ, notre entreprise était plus qu'artisanale. Ça frisait l'inconscience. Et puis, petit à

petit, nous nous sommes organisés, Guy Pressault et moi [...]»¹⁶⁹ », explique Bélanger. Un premier recueil intitulé *Dans les plaies* paraît en 1971; il s'agit d'un texte écrit à l'encre noire, imprimé sur papier construction noir et tiré à 600 exemplaires, dont 100 sont numérotés. Une petite poupée de plastique dans un sac est attachée à la couverture muette en velours noir. Entièrement réalisé par Bélanger, le livre inaugure une production où le travail sur le support l'emportera sur le travail textuel.

L'ensemble des livres se déploie comme autant de bricolages, d'assemblages d'objets divers, de récupération d'images, etc. Les éditeurs font usage de matériaux inusités dans la fabrication de leurs livres : plastique, velours, carton de mauvaise qualité, cendre, métal, etc. S'il est difficile de départager les tâches éditoriales entre Bélanger et Pressault, quelques livres présentent Bélanger comme étant à l'origine de la conception graphique et de la réalisation technique. Les éditeurs, qui s'occupent de l'ensemble des opérations de fabrication des livres, font parfois appel à des imprimeurs externes pour l'impression de leurs ouvrages : l'imprimerie Gasparo, un imprimeur de la région de Hull en Outaouais, les ateliers de l'imprimerie Bob Smith & Ass., les ateliers de l'imprimerie R. Gagné, ont participé à la fabrication des livres. *Des mêmes auteurs* (1974), un tube de métal dans lequel se trouvent des nouilles alphabet, a été fabriqué par Montebello Metal Ltd. selon la mention sur l'objet. De façon ironique, le fabricant de métal joue ici le même rôle que l'imprimeur en permettant la multiplication d'un même objet. Dans le cadre des activités de L'Œuf, il s'agit d'une remise en question des acteurs qui participent aux système-livre, voire d'une redéfinition de leurs fonctions.

¹⁶⁹ Jean-Claude TRAIT. « Le texte est mort; vive le livre-objet! », ..., p. D03.

Les livres sont publiés avec des tirages limités qui varient entre 15 et 1000 exemplaires. Certains livres-objets ne mentionnent pas le tirage alors que d'autres présentent, de façon ironique, des tirages numérotés et signés par les auteurs-éditeurs. Ce geste éditorial qui consiste à numérotter et identifier un tirage de tête s'inscrit dans une volonté de créer un intérêt pour l'exemplaire original et le tirage limité. Dans la foulée du livre d'artiste et du beau livre, la numérotation des tirages et la signature des éditeurs et des auteurs ajoutent une valeur symbolique à l'objet publié, le prédisposant ainsi à un intérêt bibliophilique. Celui-ci montre que le livre s'inscrit dans la logique de l'art, même s'il ne s'agit pas, en premier lieu, d'art consacré.

David McKnight souligne que la base économique des petites presses est au mieux précaire; les éditeurs s'appuient sur l'autofinancement ou encore sont soutenus par une institution d'enseignement¹⁷⁰. En ce qui concerne les Éditions de l'Œuf, bien que le projet naisse à l'Université d'Ottawa, il est peu probable que l'institution ait participé au financement de la maison; aucune mention de subvention quelconque n'apparaît dans ou sur les livres. À ce propos, Bélanger indique que la maison dispose de peu de ressources financières :

Le fait que [le] tirage [de nos livres] soit petit est dû aux faibles moyens financiers dont nous disposons. Le Conseil des Arts du Canada refuse de nous aider par ses subventions, car il considère sans doute que les livres que nous produisons sont merdeux. Il a raison : tous les livres sont merdeux!¹⁷¹

En effet, le Service des lettres et de l'édition du Conseil des arts du Canada, mis sur pied en 1972, joue un rôle important dans l'évolution des revues et des petites presses. McKnight précise qu'« [e]n plus du soutien qu'ils apportent aux créateurs et aux éditeurs, les programmes de cet organisme offrent une aide à la diffusion et à la

¹⁷⁰ David MCKNIGHT. « Les petites presses », ..., p. 326.

¹⁷¹ Jean-Claude TRAIT. « Le texte est mort; vive le livre-objet! », ..., p. D03.

distribution, à l'exportation et à la réception d'œuvres littéraires¹⁷² ». Malgré l'important apport financier du Conseil des arts du Canada à l'édition de poésie, certains petits éditeurs, à l'instar de l'Œuf, se heurtent à des refus les obligeant à assurer la survie de leur entreprise par d'autres moyens. C'est aussi le cas de la revue *Cul Q*, publiée par Jean Leduc, Claude Beausoleil et Yolande Villemaire et issue d'un séminaire donné à l'Université du Québec à Montréal; après le financement du premier numéro, l'Université cesse de subventionner la revue. Leduc ne manquera pas de souligner le refus du Conseil des arts du Canada d'offrir un soutien financier à ses éditions en mentionnant sur l'achevé d'imprimer des numéros de sa revue-collection Mium/Mium : « Cul Q ne reçoit aucune subvention du Conseil des Minounes », « du Conseil des Guidounes », et ainsi de suite. Ce refus des organismes de subventionner certains petits éditeurs oblige donc ces derniers à user d'originalité pour financer leur projet. À l'Œuf, l'écoulement rapide des tirages permet aux éditeurs d'utiliser l'argent de la vente pour produire de nouveaux livres. Comme la plupart des petites presses, la maison ne s'inscrit pas dans une logique marchande ou économique; tout au plus, elle réussit à survivre en tentant d'accumuler un certain capital symbolique.

La maison d'édition publie les volumes les uns après les autres sans les regrouper sous des étiquettes communes, des collections, qui fourniraient quelques repères pour le lecteur et le critique. Comme le mentionne André Marquis, « lancer une collection implique une politique éditoriale et une recherche de rentabilité économique et symbolique à plus long terme¹⁷³ ». Or, si la rentabilité économique ne semble pas être

¹⁷² David MCKNIGHT. « Les petites presses », ..., p. 326.

¹⁷³ Richard GIGUÈRE et André MARQUIS (dir.). « Conscience politique et ouverture culturelle. Les éditions d'Orphée », dans *L'édition de poésie. Les éditions Erta, Nocturne, Quartz, Alys et l'Hexagone*, sous la direction de Richard GIGUÈRE et André MARQUIS, Sherbrooke, Édition Ex Libris, 1989, p. 95.

une priorité pour Bélanger et Pressault, la recherche de capital symbolique, elle, passe par différentes stratégies de distinction au sein du champ culturel. Par exemple, les éditeurs publient vers 1976 un livre-objet intitulé *À jeter après usage* (aussi connu sous le titre *By Air Mail/Par avion*), en collaboration avec André Launay, qui porte la mention « Collection L'objet premier ». Unique objet au sein d'une collection qui n'en est pas vraiment une, le livre se présente sous la forme d'une enveloppe contenant un sac de plastique dans lequel se trouve une gomme à effacer, de la vitre cassée, un article de journal sous la forme d'un carton d'allumettes ainsi qu'une carte postale. La collection qui est, d'ordinaire, un ensemble de titres et d'auteurs regroupés par un éditeur et que le paratexte et le support formel viennent identifier dans le but de cibler un lectorat particulier, s'affiche ici comme un « livre-collection », sorte d'exemplaire unique d'une collection inachevée. De façon cocasse, la collection apparaît en 1976 avec l'avant-dernier livre produit par les éditeurs. De plus, le titre « L'objet premier » se veut ironique, car les éditeurs ont déjà à leur actif près d'une vingtaine de livres-objets qui, pour plusieurs, auraient pu prendre place dans la collection. L'aspect sériel de toute collection est absent. La création de la collection « L'objet premier » participe d'une mise à distance du processus éditorial qui consiste à créer des collections.

La plupart des livres se vendent entre 1 \$ et 20 \$ selon le coût de fabrication :

Le plus écœurant dans notre aventure, c'est de voir que nos livres, une fois épuisés, se vendent très cher. Des bandits en profitent et font d'énormes bénéfices, alors que notre but n'est pas du tout commercial. On a du fun, on s'amuse, on cherche, et ça nous rapporte en général ce que ça nous a coûté.¹⁷⁴

explique Bélanger dans une entrevue accordée à Jean-Claude Trait. C'est dire que les collectionneurs attendent que les livres soient écoulés pour les revendre à gros prix. Une

¹⁷⁴ Jean-Claude TRAIT. « Le texte est mort; vive le livre-objet! », ..., p. D03.

fois les tirages épuisés, cette seconde vente des livres participe à la création d'un marché « parallèle », voire *underground*, de curiosités bibliophiles. Donc en marge du marché, en marge du champ culturel, les livres produits aux Éditions de l'Œuf deviennent des « objets à collectionner », un statut fortement favorisé par la numérotation et la rareté des tirages.

Les petits éditeurs de l'époque font souvent de la publicité dans les revues; à titre d'exemple, une revue comme *Hobo-Québec* laisse une place pour la publicité en plus de fournir, dans presque chaque numéro, les listes des dernières parutions. Les Herbes rouges, Cul Q, les Éditions de la Pleine Lune de même que plusieurs petits magazines bénéficient de l'espace publicitaire de la revue pour diffuser leurs nouveautés. Pour leur part, les Éditions de l'Œuf fonctionnent à peu près sans publicité. Dans son article, Pierre Vallières résume bien la situation :

[L]'absence presque totale de publicité n'a pas empêché Bélanger et Pressault d'avoir épuisé rapidement leur production sur le marché québécois, ce qui indique qu'il existe bel et bien une demande pour ce type de « livres » conceptuels, beaucoup plus près en fait de l'objet – de l'objet sculptural – que du livre proprement dit¹⁷⁵.

Cette quasi-absence de publicité s'explique par le fait que les éditeurs n'ont pas de visées proprement commerciales. Par contre, même sans publicité, les livres-objets de la maison se vendent et s'écoulent rapidement.

Spécialisée dans la fabrication et la distribution de livres-objets, la maison d'édition diffuse ses livres dans le réseau littéraire : « La seule certitude que nous ayons, c'est que les auteurs des Éditions de l'Œuf destinent leurs productions au marché du livre, au réseau de distribution et à ses librairies; c'est d'ailleurs dans ces derniers endroits qu'il

¹⁷⁵ Pierre VALLIÈRES. « Les Éditions de l'Œuf, entièrement vouées au livre objet », *Le Devoir*, 7 août 1974, p. 10.

était possible de se les procurer¹⁷⁶. » Donc, d'une part, les livres prennent place sur les rayons de quelques rares librairies, à côté de la production littéraire contemporaine, vendus en tant que livres. Ils s'inscrivent dans le circuit normal de ventes du champ littéraire. Leur statut de distributeur de livres-objets permet aussi de penser que Bélanger et Pressault s'occupent d'une partie de la distribution de leur production. D'autre part, une fois les tirages écoulés, les livres-objets réapparaissent dans un réseau *underground*, un réseau de « libraires-collectionneurs », qui fonctionne probablement par le bouche à oreille. Vendus à gros prix par les collectionneurs, les livres-objets accumulent un capital symbolique que leur procurent les faibles tirages et tout le travail artisanal sur les objets. La numérotation des tirages, de même que la signature des auteurs et des éditeurs, sont des stratégies empruntées à l'édition de livres de luxe; elles contribuent à « authentifier » le travail sur le livre et à lui donner une valeur symbolique. Utilisées ici à titre subversif, c'est-à-dire non pas pour créer un objet de luxe, mais plutôt pour faire une critique de l'édition en général, ces stratégies favorisent la mise en place d'un réseau parallèle, sorte de trafic du livre rare en marge du circuit plus officiel.

Les livres-objets des Éditions de l'Œuf circulent aussi du côté des arts visuels. La collaboration des éditeurs avec Claude Péloquin les amène à présenter le livre-objet *C'est assez* -- lors de l'exposition collective intitulée *Le Salon Claude Péloquin*, qui se déroule du 30 novembre au 25 décembre 1974 aux galeries Martal et Espace 5 à Montréal. Péloquin y présente, entre autres, plusieurs œuvres dont des instruments de chirurgie montés sur plexiglas. Alfred Pellan, Jean-Paul Mousseau, Pierre Guimond, Irène F. Whittome, Cozic, G. Montpetit, Gehrig, Boisvert, Achard, Conolly, R. Barbeau,

¹⁷⁶ Roger CHAMBERLAND. « Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine », *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2, 1992, p. 283.

et Alleyn sont parmi les autres artistes qui exposent. L'ensemble de l'exposition comprend des lithographies, des poteries, des bijoux, des sculptures, des sérigraphies et des textes écrits à la main. Toutes les œuvres intègrent, à leur façon, des textes de Péloquin dans leur composition¹⁷⁷. Par le biais de Péloquin, les éditeurs voient leur travail diffusé du côté des arts visuels, ce qui permet d'envisager leur production comme une forme de livre d'artiste.

Jusqu'à maintenant, l'étude du parcours de L'Œuf montre que la maison participe de l'essor des petites presses au Québec et constitue, plus particulièrement, un cas d'édition artisanale. L'aspect bricolé des livres, l'édition à tirage limité, la présence d'une collection « bidon » sont autant de stratégies qui permettent à la maison de se démarquer, de façon ironique, à la fois dans le champ de grande production et dans le champ de production restreinte. Le détournement des stratégies éditoriales habituelles (quasi-absence de collection, peu d'auteurs connus, etc.) pour occuper une part plus importante du marché, place les éditeurs, d'une certaine façon, du côté de l'édition *underground*. Si l'absence de subventions du Conseil des arts du Canada place la maison, à ses débuts, dans une situation précaire, elle procure, en revanche, une liberté totale de création aux éditeurs. Quant à la quasi-absence de publicité dans les revues et journaux, elle n'a pas empêché Bélanger et Pressault d'écouler leur production, dans un premier temps, sur le marché officiel, et, dans un second temps, sur un marché parallèle. De plus, sa diffusion à la fois dans les milieux littéraires et artistiques porte à penser que les livres sont aussi conçus comme des livres d'artiste.

¹⁷⁷ Claude H. ROY. « Le Salon Claude Péloquin », *Le 60*, Montréal, Radio-Canada, 5 décembre 1974, Émission de télévision (35 minutes).

La collaboration entre auteur et éditeur : portrait de quelques réalisations à l'Œuf

Pour comprendre les stratégies et la position des Éditions de l'Œuf dans le champ culturel, il faut aborder sa politique éditoriale et esquisser un portrait de certaines réalisations. Dans un article qui deviendra l'objet d'une réalisation des éditeurs¹⁷⁸, le journaliste et auteur Jean-Claude Trait décrit les Éditions de l'Œuf ainsi :

Elles sont underground parce qu'elles ne publient que des choses qui sortent de l'ordinaire, qui s'adressent plus au monde parallèle qu'à la société en général, qui n'apparaissent pas dans la plupart des librairies du Québec; elles sont overground parce qu'elles sont ouvertes à tous les écrivains (prose ou poésie) qui ont quelque chose à dire et qui ne peuvent le dire par le biais des maisons d'éditions [*sic*] habituelles, et parce qu'elles vendent leur production à un prix très bas, donc à la portée de tous les budgets¹⁷⁹. »

Underground et ouverte à tous les écrivains, la maison publie en grande partie le travail de Bélanger et Pressault qui envisagent l'autoédition comme une alternative à l'édition du circuit officiel. Sur les vingt-six livres au catalogue, dix-sept sont entièrement réalisés par les deux auteurs-éditeurs qui travaillent, dans l'ensemble, en équipe. L'autoédition est un moyen pour les auteurs de diffuser leurs textes et, surtout, leurs livres dans une totale liberté de création. Elle est aussi un moyen de diffuser une forme de livre qui relève de la subversion et qui véhicule une idéologie contre-culturelle, c'est-à-dire une idéologie qui s'affiche à contre-courant de la production ambiante, dans la critique ambiante de l'institution littéraire.

En parallèle à une production de livres autoédités, les éditeurs collaborent avec différents auteurs pour réaliser neuf livres-objets. Si la plupart des auteurs sont peu connus du milieu littéraire, certains jouissent d'une notoriété dans le domaine des lettres. En 1974, les Éditions de l'Œuf publient un livre-objet de Claude Péloquin qui s'intitule

¹⁷⁸ Voir en annexe le *Livre-étou. Deux œufs dans graisse de bine*, Montréal, Éditions de l'Œuf, 1974.

¹⁷⁹ Jean-Claude TRAIT. « Le texte est mort; vive le livre-objet! », ..., p. D03.

*C'est assez*¹⁸⁰. Impliqué dans plusieurs spectacles d'avant-garde mêlant poésie, performance et musique, Péloquin, qui a déjà à son actif quelques recueils de poésie et romans, est l'instigateur du groupe expérimental l'Horloge du Nouvel Âge. Également cofondateur du groupe Zirmate qui voit le jour en 1965, il est considéré comme un chef de file du happening au Québec. Dans une entrevue accordée à Pierre Quesnel, Yrénée Bélanger laisse entendre que Péloquin fréquente assidument les éditeurs : « Pourquoi un gars comme Péloquin accepte d'être à l'Œuf à temps plein? Il n'y a rien ailleurs¹⁸¹. » De plus, l'auteur a certainement gardé des liens d'amitié avec les éditeurs par la suite, comme en témoigne la préface écrite par Bélanger pour *l'Ouragan doux éternitexte*, un recueil de textes de Péloquin publiés entre 1970 et 1990, qui paraît chez Leméac en 1990. Le livre-objet *C'est assez --*¹⁸², tiré à cent exemplaires numérotés et signés par les auteurs, se présente sous la forme d'un casse-tête rond de vingt et une pièces, imprimé en bleu et placé dans une enveloppe en carton beige de la grandeur d'une pochette de disque vinyle. Dans le coin de la pochette, en bas à gauche, se trouve un pansement. Péloquin, Bélanger et Pressault reprennent ici la maquette d'un disque de Péloquin intitulé *Laissez-nous vous embrasser où vous avez mal*, paru en 1972. Le recto du casse-tête présente l'illustration d'un condom en tramé sur laquelle se trouvent des fragments de texte, alors que le verso exhibe une reproduction d'image d'un fœtus. Péloquin se prête ici à l'expérience éditoriale proposée par l'Œuf et fournit des bribes de textes sous forme de collages de mots dispersés au hasard sur le recto du casse-tête : « pour votre plaisir : en spécial : anatomie for sale », « use this book for prevention of disease only »,

¹⁸⁰ Yrénée BÉLANGER, Claude PÉLOQUIN et Guy M. PRESSAULT. *C'est assez --*, Montréal, Éditions de l'Œuf, 1974, livre-objet.

¹⁸¹ Pierre QUESNEL. « Les Éditions de l'Œuf. "On a créé l'énigme" », *Le Droit*, samedi 10 mai 1975, p. 19.

¹⁸² Voir la description en annexe.

« si seulement on prenait les boîtes aux lettres pour des serviettes sanitaires », « mourez d'odeurs dans des draps alcooliques », etc. De leur côté, les éditeurs sèment des éléments de l'achevé d'imprimer à travers la page-disque; leur nom apparaît clairement à côté de celui de l'auteur, avec la même typographie, la même couleur et la même grosseur de caractère; le tirage de même que la mention d'éditeur s'inscrivent aussi à travers les bribes de textes. Ces informations montrent que le livre-objet est une réalisation à six mains et que l'auteur collabore de près avec les éditeurs. Pour ces derniers, le choix de s'associer à Claude Péloquin leur assure un capital symbolique et une légitimité (contre-)culturelle. De plus, en tant que véritable figure de la contre-culture et de l'expérimentation artistique et musicale, Péloquin est un choix stratégique pour situer les éditeurs du côté de la contre-culture et de l'avant-garde culturelle.

La même année, les éditeurs produisent un livre intitulé *Deux œufs dans la graisse de bine*¹⁸³ en collaboration avec Jean-Claude Trait. D'abord journaliste, Trait publie plusieurs articles dans *La Presse* couvrant des événements et des manifestations de la contre-culture. Au milieu des années 1970, il décide de vivre l'expérience des communes dans les Cantons de l'Est puis en Beauce¹⁸⁴. Il publie en 1970 *FLQ 70 : offensive d'automne* aux Éditions de l'Homme. L'objet *Deux yeux dans la graisse de bine* illustre l'importance de la subversion du livre et du texte dans la démarche des éditeurs. Sous la forme de petits cartons bleus mis en serre dans un étau et sur lesquels on peut lire des fragments de l'article écrit par Trait sur les Éditions de l'Œuf, le livre-objet matérialise une intervention faite par les éditeurs sur un article de journal. Celui-ci a été écrit et publié avant d'être découpé puis utilisé dans la fabrication d'un livre-objet.

¹⁸³ Voir la description en annexe.

¹⁸⁴ Jean-Paul SOULIÉ. « Jean-Claude Trait meurt à 51 ans », *La Presse*, mercredi 1^{er} mai 1991, p. E8.

Dans l'article, Trait mentionne qu'il est au courant de l'idée des éditeurs de faire un livre-objet avec son texte :

La production à venir, en tout cas, sera plus conséquente, dès cette année, selon les deux éditeurs. Ce sera sans aucun doute Le livre-étai, qui s'auto-écrit actuellement et qui, bien que non publié en livre, est déjà accessible à des milliers de personnes (?) sous le titre Deux œufs dans graisse de bine.¹⁸⁵

L'article présente aussi de (faux?) commentaires d'écrivains contemporains sur la maison d'édition : Gaston Miron, Suzanne Francoeur, les photographes de *La Presse*, Louis Geoffroy, Patrick Straram, Gilbert Langevin, Péloquin, Denis Vanier, Pierrot Léger s'affichent comme les représentants du champ culturel. Ces opinions insérées à la fin du texte, et récupérées par le livre, agissent comme autant de clins d'œil au champ littéraire contemporain : « Gaston Miron : "C'est subversif, et je l'approuve. Ça décongestionne les habitudes de lecture des lecteurs [...]" », « Les photographes de La Presse : "Des niaiseries!" », « Patrick Straram : "Il est pour ce genre de publication. Malheureusement, il a perdu la baballe du livre-raquette *Soubremots* ce qui l'empêche de poursuivre sa lecture" », etc. L'achevé d'imprimer est inséré et disséminé en plusieurs parties à travers les cartons qui n'ont pas d'ordre spécifique. Si Trait est bien l'auteur du texte, les éditeurs n'en sont pas moins les auteurs du livre. Ces derniers s'approprient le texte de Trait, qui devient ici un prétexte à la création du livre-objet, et la page du journal pour en faire un livre, un objet édité. L'article est trafiqué et découpé pour réapparaître sous la forme d'un « livre-étai », objet qui se rapproche du livre par ses pages et la mention d'éditeur. Tout comme avec Péloquin, le choix de collaborer avec un acteur important de la contre-culture québécoise ajoute une valeur symbolique

¹⁸⁵ Jean-Claude TRAIT. « Le texte est mort; vive le livre-objet! », ..., p. D03.

au travail éditorial de la maison en le plaçant du côté de l'expérimentation et de la contestation.

D'autres auteurs publiés à l'Œuf proviennent d'un cercle restreint d'amis ou de connaissances. Produit avec l'aide de Bélanger, le livre *La littéramur québécoise*¹⁸⁶ se présente comme une anthologie de graffitis de toilettes publiques compilés par Gérard Comeau. Né en 1943, Comeau étudie à l'Université d'Ottawa au début des années 1970; il rédige un mémoire en 1973 qui s'intitule « Le héros et la notion d'héroïsme dans quelques romans régionalistes canadiens du vingtième siècle »¹⁸⁷. Il est fort probable que Bélanger et Pressault l'aient fréquenté dans les corridors du département de lettres de l'université. Selon le journaliste Pierre Quesnel, il fait partie des « personnages de l'Œuf »¹⁸⁸. Avec l'aide de Bélanger, Comeau réalise une « anthologie » d'écrits trouvés sur les murs des toilettes des écoles présentée sous forme de feuillets pliés reliés à la japonaise, imprimé en brun sur du papier-cul. Tiré à 125 exemplaires dont 25 sont numérotés de 1 à 25, l'ensemble est retenu par une pince métallique. Selon les informations sur la deuxième de couverture, la conception graphique et la réalisation technique sont de Bélanger. Textes et dessins sont manuscrits, toujours avec une typographie brune, et prennent place dans tous les sens sur la page. L'idée du livre est venue à Comeau un après-midi alors qu'il travaillait dans un bureau avec Bélanger. Les deux collègues ont eu l'idée d'écrire un volume sur de la vitre : « Par le pire des hasards, on est passé de la littérature à la littéramur. Ensuite, en poussant cette idée, on s'est dit que ce serait une grande œuvre que de ramasser de cette façon des choses faites par des

¹⁸⁶ Voir la description en annexe.

¹⁸⁷ Gérard COMEAU. « Le héros et la notion d'héroïsme dans quelques romans régionalistes canadiens du vingtième siècle », Mémoire (M. A.), Université d'Ottawa, 1973, 167 f.

¹⁸⁸ Pierre QUESNEL. « Les Éditions de l'Œuf. "On a créé l'énigme" », *Le Droit*, 63^e année, n° 38, 10 mai 1975, p. 19.

gens les plus ordinaires, les plus quotidiens¹⁸⁹. » Le projet est donc au départ une idée de l'auteur et de l'éditeur. De plus, Comeau ajoute qu'il a écrit lui-même une bonne part de ce qui est dans le texte, c'est-à-dire qu'il s'est inspiré des graffitis pour en fabriquer de son cru. L'auteur publie moins un texte qu'il participe à l'élaboration d'un livre, à l'élaboration d'un concept.

Quant à Pierre Quesnel, selon les informations qui apparaissent sur la bouteille qui compose *Une âme en flammes*¹⁹⁰ (1974), il est le fondateur de l'A.H.C.Q., organisme ou association dont la signification de l'acronyme reste inconnue. Aussi journaliste, il est l'auteur de plusieurs articles dans *Le Droit* et *Le Devoir*. Son travail avec la maison d'édition s'inscrit dans la catégorie du livre-objet qui se présente sous la forme d'une petite bouteille de médicament en plastique à l'intérieur de laquelle il y a des cendres. L'achevé d'imprimer, glissé à l'intérieur du pot, présente les caractéristiques du livre, le tirage, la maison d'édition et le nom de l'auteur. Il fournit aussi une explication du concept à l'origine du livre-objet; il s'agirait des cendres du manuscrit de Jehan du Pombert, auteur obscur probablement inventé par Quesnel (ou les éditeurs), qui a brûlé dans un incendie. Ramené à un concept, l'objet livre est suggéré par certaines marques éditoriales comme l'achevé d'imprimer, la mention d'éditeur, etc. Encore ici, l'auteur se définit plus comme collaborateur à un concept éditorial que comme l'auteur d'un texte publié par la maison d'édition.

Toujours en 1974, Robert Dionne réalise *No more, bulletin d'information*¹⁹¹, tiré à 300 exemplaires, dont 25 sont numérotés. Dionne suit les activités de l'Œuf depuis le

¹⁸⁹ Pierre QUESNEL. « Les Éditions de l'Œuf. "On a créé l'énigme" », ..., p. 19.

¹⁹⁰ Voir la description en annexe.

¹⁹¹ Voir la description en annexe.

commencement : « Je me souviens des débuts du premier livre d'Yrénée "Noir sur noir". J'ai fait à ce moment-là des textes critiques sur ce volume où tout était déterminé. La question était de savoir combien de temps le phénomène allait durer¹⁹². » Dans l'entrevue accordée à Pierre Quesnel, Dionne aborde la genèse de son livre en termes collectifs :

À la même époque, je voulais sortir mon roman en le publiant d'une façon très classique. On a retardé deux ans pour trouver un contenant adéquat. On a reformulé les personnages, la structure et le texte a été écrit d'une façon très télégraphique sur des pages de journaux. C'est une idée simple qui correspondait à ce que l'on cherchait, un roman illustré¹⁹³.

Cette citation démontre la volonté de l'auteur de penser son roman en fonction du contenant, de la forme du support. Le livre réalisé par Dionne s'élabore comme un ensemble de feuillets en carton beige, retenus par une pince. Au coin inférieur droit de la couverture, un morceau de papier ciré sur lequel est écrit « fast fry/friture rapide » est attaché par un trombone. Des reproductions de coupures de journaux sur des sujets variés sont imprimées sur chaque feuillet : avortement, nudisme, rencontres amoureuses, petites annonces, vente de maison, mots croisés, faits divers, météo, etc. Difficilement lisible, le texte de Dionne est écrit à la main sur les reproductions de coupures de journaux. Constitué de suites de mots, le texte calligraphié se mêle aux textes et aux images du journal en trame de fond sur la page, provoquant ainsi des jeux de mots et un effet surréaliste. Dionne envisage son texte dans un rapport constant avec le livre, ce qui l'amène à redéfinir le terme « écrivain » :

Un écrivain c'est pas nécessairement quelqu'un qui a un message ou une signification quelconque à donner à une œuvre. Dans ce qu'on nous a enseigné, évidemment, ce n'était presque uniquement [*sic*] de ça, mais, en ce qui me concerne, un écrivain est celui qui part d'idées déjà existantes, de

¹⁹² Pierre QUESNEL. « Les Éditions de l'Œuf. "On a créé l'énigme" », ..., p. 19.

¹⁹³ Robert Dionne cité dans Pierre QUESNEL. « Les Éditions de l'Œuf. "On a créé l'énigme" », ..., p. 19.

réalités déjà existantes, et dont le rôle est plutôt de les agencer, de leur donner une présentation qui sera agréable et accessible à un certain nombre de personnes¹⁹⁴.

Pour Dionne, le rôle de l'écrivain s'apparente presque à celui de l'éditeur. Son livre produit à l'Œuf témoigne de la collaboration entre l'éditeur et l'auteur et de la proximité de l'auteur avec l'objet livre.

De son côté, André Launay collabore à deux reprises avec Bélanger et Pressault. Il publie dans un premier temps *Sur papier*¹⁹⁵, qui paraît en 1974. Véritable livre-objet, le livre consiste en un ensemble de neuf dessins à colorier sur feuilles de papier blanc, accompagné de crayons de cire, le tout rangé dans une boîte cylindrique en gros carton rouge sur laquelle un collant indique le titre, le nom de l'auteur et la maison d'édition, le tout écrit à la main. Les dessins, à l'iconographie psychédélique, sont numérotés et signés par Launay. Le second livre-objet, réalisé par Launay en 1976, s'intitule *À jeter après usage*¹⁹⁶ et est tiré à 1000 exemplaires dont 50 sont numérotés de 1 à 50. Il consiste en un sachet de plastique transparent qui contient divers objets dont une étiquette postale bleue et blanche portant la mention BY AIR MAIL/PAR AVION, une gomme à effacer, de la vitre cassée, une carte postale et un article de journal. Très conceptuel, le texte est quasi absent, hormis l'article de journal que se sont approprié les éditeurs et l'auteur. Le travail de Launay à L'Œuf ne s'inscrit pas dans une visée proprement littéraire; il permet plutôt à l'auteur d'expérimenter la forme du livre et, dans une certaine mesure, de diffuser un travail illustratif. Encore ici, auteur et éditeurs travaillent de pair à la fabrication d'un objet livresque qui tente de déjouer les frontières littéraires.

¹⁹⁴ Robert Dionne cité dans Pierre QUESNEL. « Les Éditions de l'Œuf. "On a créé l'énigme" », ..., p. 19.

¹⁹⁵ Voir la description en annexe.

¹⁹⁶ Voir la description en annexe.

En 1974, Louise Beauchesne conçoit avec les éditeurs *Double d'eau*¹⁹⁷, un livre-objet tiré à 25 exemplaires qui se présente sous la forme d'une chemise en carton métallisée sur laquelle prend place un portrait de l'artiste sérigraphié en noir. Un miroir est inséré dans une ouverture à l'intérieur de la chemise, en dessous duquel il est écrit : « y lire que peut-on d'autre... ». Or, cette phrase constitue le seul texte du livre et sous-entend qu'il pourrait, peut-être, y avoir d'autres usages pour le livre. Encore une fois, le support livre sert à la publication d'un concept plutôt que d'un texte.

Enfin, Laurier Beauchamp réalise le dernier livre-objet des Éditions de l'Œuf qui paraît de façon plus tardive, en 1990, quatorze ans après *À jeter après usage*. Réalisé avec l'aide d'Yrénée Bélanger et tiré à 120 exemplaires numérotés et signés par les artistes, le livre-objet *Plein comme un œuf*¹⁹⁸ prend la forme d'une grosse bouteille de bière en verre brun à l'intérieur de laquelle est placée une feuille enroulée, ceinturée de ficelle. Une étiquette beige illustrée d'un dessin est collée sur la bouteille. Sur la feuille, plusieurs courtes phrases inscrites les unes sous les autres composent le texte : « Une chance que toutes les poules que j'ai passées sont pus dans l'annuaire », « À chaque fois que j'ouvre un tiroir, j'ai l'impression qu'y était mieux fermé », « mon fridge me donne le rhume », etc. Les informations sur le colophon comprennent un avertissement (« il est strictement défendu de boire ce livre sur la place publique par ordre de l'éditeur »), le nom des auteurs Bélanger et Beauchamp, le nom de la maison d'édition, la date du dépôt légal ainsi que la mention : « Bouteille consignée de fabrication syndicale. » Comme dans les réalisations précédentes, la mention de Bélanger à côté du nom de Beauchamp

¹⁹⁷ Voir la description en annexe.

¹⁹⁸ Voir la description en annexe.

insiste sur l'implication de l'éditeur dans la réalisation de l'objet. Le texte devient un prétexte à l'expérimentation sur le livre.

En plus de donner un portrait de la production de livres-objets de L'Œuf, la description des livres-objets réalisés par les différents auteurs met de l'avant leur travail de collaboration avec l'éditeur auquel ils sont conviés. La nature de cette collaboration dévoile une volonté des éditeurs de publier non pas des textes d'auteur, mais bien des « livres d'auteurs-éditeurs ». Il n'y a pas de sélection proprement dite de textes; les auteurs sont invités à créer un livre où le contenu est engendré par la forme du support. En effet, plusieurs livres affichent une absence marquée de texte; l'auteur s'investit dans le choix des moyens à utiliser pour matérialiser une idée, un concept, plus qu'un texte. Et lorsque celui-ci est présent, l'auteur est invité à prendre part à la fabrication du livre, à matérialiser son texte. En tant que véritable laboratoire du livre, la maison d'édition propose ainsi aux auteurs d'explorer le médium livre, d'intégrer le monde plastique au contenu littéraire. Les éditeurs mentionnent aussi qu'ils souhaitent pouvoir amener d'autres écrivains à tenter l'expérience du livre-objet afin d'en assurer le renouvellement perpétuel. « Car la répétition et le mimétisme enlèveraient toute signification à l'aventure¹⁹⁹. » Sur les livres, le nom des éditeurs prend souvent place à côté de celui des auteurs « invités » avec la même typographie, la même grosseur de caractères, la même couleur. Cette mention des éditeurs à côté du nom de l'auteur souligne l'importance du travail éditorial sur le support, sur la mise en livre des textes et sur l'importance du support comme créateur de sens. L'éditeur devient, au même titre que l'auteur, le créateur du livre, voire de l'œuvre. Alors que la tradition veut que tous les agents de la

¹⁹⁹ Bélanger et Pressault cités dans Pierre VALLIÈRES. « Les Éditions de l'Œuf, entièrement vouées au livre objet », *Le Devoir*, 7 août 1974, p. 10.

chaîne du livre s'effacent devant l'auteur, L'Œuf met de l'avant le travail collectif du livre.

C'est peut-être là où le rôle d'animateur se manifeste. Les éditeurs animent la fabrication de livres, ouverte à tous, et utilisent le livre-objet comme une forme d'événement collectif. Pour Bélanger et Pressault, la maison d'édition devient un lieu d'animation culturelle, un laboratoire, sorte de lieu parallèle, presque clandestin, qui propose une alternative éditoriale aux auteurs et où le livre prescrit son propre contenu. D'une certaine façon, L'Œuf tente de redéfinir le concept même d'auteur. De plus, le choix d'accepter de publier des livres en collaboration avec plusieurs auteurs peu connus du milieu littéraire, voire étrangers à la littérature, probablement issus d'un cercle restreint de connaissances, démontre une volonté des éditeurs, d'une part, de démocratiser la littérature (au sens où tout le monde peut faire un livre) et, d'autre part, de pousser l'expérimentation sur le livre en dehors des limites du champ littéraire légitimé.

Une critique prise au dépourvu

L'étude des stratégies éditoriales de L'Œuf et de sa position dans le champ ne peut faire l'économie d'une analyse de sa réception critique. La quasi-absence de publicité entourant les activités de L'Œuf et la forme même des livres auront peut-être contribué au silence critique sur les publications de la maison d'édition. En 1975, quatre ans après la parution du premier livre, Bélanger mentionne qu'« il est sûr que la critique présentement face au livre-objet n'a pas de moyen. Elle est dépourvue. Il lui faudra des critères pour situer notre expérience, mais quand elle les aura, nous aurons alors passé à la fonction académique²⁰⁰ ». Confiant que le vent tournera, Bélanger souligne que

²⁰⁰ Pierre QUESNEL. « Les Éditions de l'Œuf. "On a créé l'énigme" », ..., p. 19.

malgré l'aspect déroutant de la production, la maison trouvera sa place dans le champ littéraire. Son discours relève d'une posture qui place les éditeurs dans une situation subversive, voire contre-culturelle, qui, en bout de ligne, les flatte. En insistant sur l'aspect « déroutant » et nouveau des livres à leur catalogue, Bélanger justifie à la fois l'absence de réception critique et la position marginale de la maison par rapport au reste de la production contemporaine.

Nous n'avons retrouvé que quelques articles portant sur deux des livres publiés ainsi que sur la présentation générale de la maison d'édition. Certes, la maison suscite un intérêt curieux de la part de la critique, mais cet intérêt n'aura pas duré. Les recueils ayant fait l'objet de critiques sont les deux premiers, réalisés par Bélanger : *Dans les plaies*, paru en 1971, et *Là, derrière le corps*, publié en 1972. Le premier a bénéficié de quatre critiques alors que le second, d'une seule. Les deux livres se présentent encore sous la forme plus conventionnelle du livre, c'est-à-dire un support à un texte écrit par un auteur, ce qui expliquerait peut-être pourquoi ils ont reçu une plus grande couverture critique que le reste de la production. Dans ces comptes rendus, on aborde le travail de poète de Bélanger comme étant prometteur, mais on fait peu mention de son travail d'éditeur. Si quelques critiques soulignent l'originalité de la mise en livre des textes, d'autres passent sous silence le travail sur l'objet et insistent sur les qualités du texte. Les critiques semblent, en effet, désemparées devant cette production où le texte est en lien étroit avec son support. On ne s'étonne pas que les recueils aient fait l'objet de peu de comptes rendus.

Généralement perçues comme une maison d'édition *underground*, les Éditions de l'Œuf sont qualifiées de « curieuses », « cocasses » et orientées vers l'humour. Des périodiques

aussi variés que *Le Droit*, *Le Devoir*, *La Presse*, *Relations*, *Livres et auteurs québécois* ou encore *Hobo-Québec* donnent une visibilité au travail de l'Œuf. Si *Le Droit* assure aux éditeurs une diffusion dans la région d'origine de la maison, le reste des périodiques permet de penser qu'ils ont bénéficié d'une diffusion plus élargie par la suite. Bien que qualifiée d'*underground*, la maison d'édition a profité d'une couverture critique qui dépasse les journaux *underground* : *Le Devoir*, *La Presse*, *Relations*, *Livres et auteurs québécois* sont des exemples probants.

Quelques auteurs de la critique entretiennent des relations avec les éditeurs. François Gallays²⁰¹ participe au comité de lecture de la revue *Co-Incidences*, aux côtés de Bélanger, et en devient le coordonnateur, alors que Jean-Luc Maltais²⁰² y publie à l'occasion des textes de création. Quant à Pierre Quesnel et à Jean-Claude Trait, à qui les éditeurs ont bien voulu accorder une entrevue, ils participent eux-mêmes à la réalisation de livres-objets à l'Œuf. Il s'agit donc d'une critique contemporaine aux activités de la maison, parfois issue d'un cercle restreint de collègues ou d'amis. Favorables ou présentant des réserves face aux livres-objets des Éditions de l'Œuf, les différentes critiques admettent que ce travail représente un nouveau mouvement qui décroïsonne les genres et qui oscille entre le travail artistique et littéraire.

Les Éditions de l'Œuf et le champ culturel québécois

L'étude du parcours des Éditions de l'Œuf souligne l'originalité des stratégies éditoriales employées par la maison afin de se distinguer dans le champ culturel. À l'origine de

²⁰¹ François GALLAYS, « Là, derrière le corps d'Yrénée Bélanger », *Livres et auteurs québécois*, 1972, p. 175.

²⁰² Jean-Luc MALTAIS, « Du visqueux au vécu », *Le Droit*, 59^e année, n° 7, 3 avril 1971, p. 7.

L'Œuf, Yrénée Bélanger et Guy M. Pressault, jeunes poètes d'avant-garde à la recherche de nouveaux espaces de création (et de publication), envisagent le métier d'éditeur comme celui d'artiste du livre.

Née d'une insatisfaction face au champ de l'édition littéraire du début des années 1970, la maison s'affiche comme une alternative à l'édition courante. Ainsi que le mentionne Bélanger en entrevue :

Tout le monde a une grande œuvre en tête, sauf les grands écrivains. Ceux-là, d'ailleurs, ne peuvent plus écrire parce qu'ils ne se trouvent plus de maison d'édition. L'Œuf, c'est une petite "gang" de fatiguants [sic] réunis et qui sont en train de faire quelque chose. [...] Des petites maisons naissent, produisent un ou deux recueils de poésie, puis disparaissent. Quant aux grandes maisons, ce que l'on y publie c'est : "Prenez soin de vos rêves", "L'astrologie dévoilée par les cartes", "Le livre des recettes millénaires du Québec", etc.²⁰³

Dans cette volonté de proposer quelque chose de nouveau, les éditeurs, qui ont déjà tâté de la publication expérimentale, mettent à profit leur expérience en animation culturelle et conçoivent un espace de création littéraire qui fait de la littérature et de l'édition un événement.

Moins un lieu de publication classique de textes qu'un lieu d'incubation et d'expérimentation littéraire, L'Œuf est ouvert à tous les écrivains et se donne pour mission de publier de la prose ou de la poésie sous forme de livre-objet. Publiant de façon générale peu d'auteurs connus du milieu littéraire, la maison d'édition n'hésite pas à travailler avec l'auteur Claude Péloquin et le journaliste Jean-Claude Trait, accentuant ainsi son inscription dans la contre-culture. Les auteurs sont invités à travailler conjointement avec les éditeurs à la réalisation d'une œuvre qui se situe entre l'objet d'art et le livre. Ce travail participe à redéfinir, d'une certaine façon, le métier d'éditeur,

²⁰³ Yrénée Bélanger cité dans Pierre QUESNEL. « Les Éditions de l'Œuf : "On a créé l'énigme" », *Le Droit*, samedi 10 mai 1975, p. 19.

l'acte éditorial et celui d'auteur; la collaboration entre les différents actants est si proche qu'il en résulte un objet livre réalisé de façon collective, où le texte et la forme du support se conditionnent l'un et l'autre.

Dans la foulée de l'essor des petites presses et de l'édition artisanale de la seconde moitié du ^{xx}e siècle, la maison d'édition participe aussi à la diffusion d'une littérature poétique expérimentale, une « littérature du livre-objet », à petits tirages et fabriquée avec peu de moyens. En ce sens, la maison d'édition poursuit et renouvelle la tradition de l'édition artisanale. Bien qu'ils ne viennent pas du milieu artistique, les éditeurs de L'Œuf véhiculent aussi une nouvelle conception du livre d'artiste qui consiste à envisager le livre comme concept, c'est-à-dire comme une idée, comme un tout cohérent où les jeux entre le support et le contenu deviennent l'œuvre, où le livre entier est considéré comme un espace d'intervention et non plus uniquement un espace de diffusion d'un texte.

Enfin, l'originalité et l'ambiguïté du travail éditorial de L'Œuf auront déstabilisé la critique, laissant la maison d'édition dans un silence critique quasi complet. Si on ne manque pas de souligner son originalité et l'humour qui y fait bonne figure, c'est peut-être pour mieux cacher un malaise, en l'absence de critères, face aux objets livresques qui se situent quelque part entre la sculpture et la littérature. On préférera parler d'une maison *underground* plutôt que de l'envisager comme un lieu d'édition sérieux et de la situer par rapport à l'édition qui lui est contemporaine.

Ainsi, les différentes stratégies éditoriales des Éditions de L'Œuf tendent à positionner de façon volontaire la maison dans un espace ambigu, marginal, du champ culturel, à mi-

chemin du champ littéraire et du champ artistique. Des auteurs peu connus ou qui ne le sont pas, une absence marquée de textes dans les livres, une collection bidon, de l'autofinancement (dû au manque de subventions), un travail artisanal important, des livres qui servent de supports à des idées et qui sont vendus en marge des circuits commerciaux, sont autant de stratégies de contestation du champ littéraire. Elles s'élaborent aussi comme une tentative de subversion éditoriale, c'est-à-dire une tentative de renversement de l'ordre établi dans le champ littéraire qui passe, dans un premier temps, par le renversement du rapport entre le texte et le support et, dans un second temps, par la critique même des moyens pris par les acteurs pour occuper une position privilégiée dans le champ.

Malgré toutes ces stratégies de distinction et de mise à distance à l'égard du champ culturel, malgré son statut d'éditeur *underground*, et aussi de façon un peu paradoxale, cette maison d'édition s'inscrit dans la course des avant-gardes propre à l'époque, où auteurs, éditeurs et artistes usent des tactiques les plus diverses pour gagner les luttes au sein même du champ culturel. Parmi ces tactiques, l'autoédition s'avère un choix judicieux pour les auteurs qui ne trouvent pas d'éditeurs ou encore qui désirent conserver une certaine liberté de création; les Éditions de l'Œuf ont été les principaux diffuseurs du travail poétique et littéraire d'Yrénée Bélanger et de Guy M. Pressault. Hétéroclites, les livres-objets réalisés par ces éditeurs-auteurs reflètent toute une conception de la littérature et du livre-objet. Le prochain chapitre s'intéressera justement à cette conception et aux spécificités du livre-objet de L'Œuf ainsi qu'à son rapport avec la littérature chez Bélanger et Pressault.

Chapitre 3

Le livre-objet et la contre-culture : « La poésie fout le camp en zone interdite »

La contre-culture voit émerger de nouveaux paradigmes esthétiques tant du côté des arts que de celui de la littérature, et le champ éditorial n'y échappe pas. Ce que nous nommons édition contre-culturelle ne s'oppose pas à une « édition culturelle »; elle s'inscrit plutôt dans la période de la contre-culture des années 1960-1970 au Québec et elle expérimente, explore, participe à la remise en question de l'objet littéraire dans une visée subversive. Nous avons vu que le parcours des Éditions de L'Œuf tend à s'élaborer comme un modèle d'édition *underground*; déjouant les stratégies éditoriales qui leur permettraient d'occuper une plus grande part du marché, les Éditions de L'Œuf usent, au contraire, de stratégies, voire d'anti-stratégies, qui les marginalisent au sein même du champ littéraire et éditorial, les vouant ainsi à se voir diffuser sur un marché parallèle du livre. L'une de ces stratégies consiste à publier ce qu'on appelle des livres-objets. Pour les éditeurs, le livre-objet *est une littérature* qui, au départ, se veut dans l'ordre d'un mouvement contestataire : « elle est réactionnaire dans la mesure où c'est une littérature qui devient contestataire, dans la mesure où elle devient contestée. C'est aussi une littérature qui est subversive parce qu'elle n'existe pas²⁰⁴... » Si elle n'est peut-être pas réactionnaire, comme le mentionne Bélanger, la littérature du livre-objet à L'Œuf constitue tout de même une tentative de bouleverser l'ordre établi dans le domaine éditorial et poétique; elle devient un moyen de déjouer les enjeux textuels par la forme du support qui sabote le texte poétique. Ainsi, les livres-objets des Éditions de L'Œuf dérangent les conceptions traditionnelles du livre et tendent à s'inscrire dans un nouveau paradigme esthétique, une esthétique de la transgression, qui se met en place à l'époque de la contre-culture.

²⁰⁴ Pierre QUESNEL. « Les Éditions de L'Œuf. "On a créé l'énigme" », ..., p. 19.

De 1971 à 1974, Yrénée Bélanger et Guy M. Pressault font paraître une quinzaine de livres-objets à titre d'« auteurs » à l'enseigne de l'Œuf. Véritable lieu d'incubation expérimentale, comme son nom l'indique, la maison devient rapidement le principal véhicule des créations livresques de Bélanger et de Pressault. En considérant le livre-objet comme une *littérature* contestataire, les deux auteurs-éditeurs s'affichent volontiers comme des figures d'une contre-culture éditoriale et littéraire. Le chapitre qui suit étudiera la spécificité du livre-objet produit à l'Œuf par le biais de la production de Bélanger et Pressault. Quelle conception du livre-objet diffusent les Éditions de l'Œuf? Quel est l'impact du support sur l'écriture poétique, sur les modalités de construction du sens, sur la définition même de l'objet poétique? En quoi le livre-objet produit aux Éditions de l'Œuf est-il une littérature contestataire? En prenant pour hypothèse que le travail sur le support et son contenu effectué par les éditeurs-auteurs tend à repousser les frontières de ce qui est de la littérature et ce qui ne l'est plus, nous montrerons que les livres-objets de l'Œuf s'affichent comme une forme d'expression à la fois conceptuelle et (anti) poétique, participant ainsi d'une esthétique de la transgression et de la provocation.

Comme le livre-objet cristallise à la fois la vision de l'éditeur et celle de l'auteur, nous avons choisi d'analyser les livres entièrement produits et réalisés par Bélanger et Pressault²⁰⁵. Ce choix s'explique par leur double position qui, d'une part, porte à penser que leur intention auctoriale est intimement liée à leur intention éditoriale et qui, d'autre part, leur permet une totale liberté dans l'expérimentation de la littérature du livre-objet. À partir de la description des livres-objets et de l'examen des rapports entre les éléments

²⁰⁵ Deux livres sont absents de l'analyse, faute de disponibilité : *Texte intégral* et *Les Herbes rongent : corrections d'épreuves*.

typographiques, la mise en page, les matériaux utilisés, le paratexte et le texte, le chapitre qui suit présentera la conception du livre-objet qui prédomine aux Éditions de l'Œuf. L'objectif est de relever les spécificités esthétiques du livre-objet produit à l'Œuf et ses motivations poétiques. Le travail sur l'objet livre et les moyens employés par les éditeurs-auteurs pour en questionner le statut nous ramèneront au cœur de la contre-culture et des stratégies qu'elle entraîne afin de contester et de subvertir la culture (littéraire et éditoriale) dominante et ses conventions. Ainsi, il s'agira d'analyser ce que les éditeurs nomment « les zones interdites de la poésie » aux Éditions de l'Œuf.

Les débuts. *Dans les plaies* et *Là, derrière le corps* : l'intégration du contenant au contenu des livres

Selon Pierre Nepveu, l'esthétique de la transgression comprend une pluralité d'écritures qui tentent de subvertir les lois, les normes, les idéologies et l'esthétique précédente, celle de la fondation²⁰⁶. Dans cette perspective, les Éditions de l'Œuf usent de diverses stratégies, à travers leur production de livres-objets, pour subvertir l'ordre établi et transgresser les limites mêmes du livre et de la poésie. Les premières expérimentations témoignent d'une volonté certaine des éditeurs de faire dialoguer le livre avec le poème.

Premier livre publié à l'Œuf en 1971, *Dans les plaies*, d'Yrénée Bélanger, jette les bases du travail transgressif qui sera exploité par les éditeurs dans leur production. Imprimé aux ateliers de l'imprimerie Gasparo à Hull et tiré à 600 exemplaires, dont 100 sont numérotés, l'ouvrage se présente sous forme rectangulaire avec une couverture muette de velours noir. Une petite poupée de plastique, sans vêtements, dans un sac de plastique est accrochée au livre en guise de signet. À l'intérieur, le texte écrit en caractères noirs

²⁰⁶ Pierre NEPVEU. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine. Essai*, Montréal, Boréal, 1999, p. 212.

lustrés sur carton noir s'étend sur la page en fragments de phrase séparés par de grands espaces. L'achevé d'imprimer sur la dernière page est aussi en noir sur carton noir.

Sur le plan textuel, Bélanger invite le lecteur à assister à une double naissance; d'abord la naissance de l'auteur à la parole, ensuite, la renaissance du poète à la vie. Les thèmes du noir et de la mort sont omniprésents : « À haute voix je crie l'image sanglante de mon propre massacre / Je ne reviendrai plus dans mon corps mutilé. », « un vertige taché de cendre²⁰⁷ », « Je m'éloigne de ma ténèbre sonore et musicale », « Je vacille lentement dans ma noire clarté ». Le poème développe l'idée que le poète, après une douloureuse mise à mort charnelle, renaît d'un corps mutilé : « le poète choisit de détruire sa fausse ressemblance, ce qui l'entraîne dans une expérience de remise au monde de son être et aussi dans un cauchemar aussi pénible que le premier²⁰⁸. » Les isotopies du corps meurtri et de la blessure fournissent la trame du déroulement de l'agonie et de la naissance du poète : « Je me retire dans ma peau et les autres réclament de mon corps l'improvisation de ma propre tragédie mon théâtre / Ce théâtre n'a rien de cet acte meurtrier que l'on nomme encore poésie », « ma chair purulente mes eaux mes plaies mon sang l'étrange malaise de ma seconde naissance », « Je chante l'hymne du sang noir et de l'oiseau mort », « J'ai de la peau moisie », en sont quelques exemples.

Bélanger n'économise pas les moyens pour amalgamer le support au texte. Le noir, omniprésent dans le texte, se matérialise de différentes façons dans le livre. D'entrée de jeu, le velours noir de la couverture instaure une atmosphère sombre, presque de deuil,

²⁰⁷ Nous respectons la disposition du texte qui comprend, à certains endroits, plusieurs espaces entre les vers.

²⁰⁸ Nathalie VERDIER. « Dans les plaies », *Le Droit*, 59^e année, 1^{er} mai 1971, p. 7.

aussi très présente dans le texte. La dédicace de l'auteur « À moi-même / l'espace d'un regard d'eau glauque » annonce, quant à elle, l'ambiance intime, personnelle et noire dans laquelle baigne le livre. Elle souligne aussi la dimension narcissique du travail de Bélanger (et de Pressault) à L'Œuf, dimension amplifiée par l'ajout de photographies des éditeurs dans certains livres, par un jeu de renvois et de citations ou encore par l'autoédition même, etc. Cette ambiance intime est palpable d'une couverture à l'autre; dans un désir d'étaler la poésie jusqu'à la dernière page, Bélanger prend soin d'imprimer le colophon de la même manière que le texte. L'impression noire sur carton noir et la mise en page semblable à celle du poème présentent les éléments d'information du paratexte. Plutôt que de se distinguer du texte par une typographie et une mise en page différentes, l'achevé d'imprimer s'inscrit comme la prolongation du poème. Par ce geste à la fois poétique et éditorial, Bélanger esquisse ce qui deviendra une caractéristique des Éditions de l'Œuf : l'utilisation de l'achevé d'imprimer à des fins poétiques.

La mise en page reflète la lente agonie puis la naissance du poète; la séparation des segments de phrase par de larges espaces agit comme autant d'hésitations et de pauses dans l'écriture de Bélanger. Le texte imprimé en noir sur carton noir oblige le lecteur à incliner le livre à un certain angle pour pouvoir déchiffrer les caractères typographiques; le reflet de la lumière sur ces derniers rend ainsi lisible le texte. Tout en provoquant une distanciation avec le contenu du texte, ce geste de la part du lecteur cristallise la dualité entre le noir et la lumière, entre la mort et la renaissance auxquelles le poète se soumet; il faut que la lumière advienne pour assister à la naissance du poète. Et comme le mentionne René Dionne : « c'est nous, lecteurs, qui accouchons à notre tour, par nous-

mêmes, le fœtus de la poésie “bélangérienne”²⁰⁹. » Quant à la petite poupée attachée au livre en guise de signet, elle fait écho, justement, à la forme embryonnaire qui émerge du noir et matérialise, à son tour, la mise au monde du poète.

Dans les plaies est une première tentative de la part de la maison d’édition et de l’auteur d’intégrer le contenant au contenu textuel et d’esquisser un travail conceptuel sur le livre. Bien que la facture du livre se révèle, somme toute, assez classique, l’ouvrage jette les bases des thématiques de la maison et d’une esthétique de la transgression et de la provocation propre au livre-objet. Les images de fluides corporels, de plaie, du suintement, du gluant reviendront sans cesse dans la production à venir; le nom même de la maison d’édition – L’Œuf – évoque à lui seul le visqueux. L’ajout d’un objet de pacotille (la poupée) qui renvoie aux biens de consommation, au Pop Art, opère une mise à distance presque humoristique avec la gravité et la lourdeur des thèmes et des images du texte tout en prolongeant vers l’extérieur les limites du livre. En tant qu’objet extra-littéraire du quotidien, la poupée est un élément qui désacralise la poésie, la renvoie au domaine du commun, du banal. L’auteur effectue consciemment un déplacement poétique du texte au livre; l’aspect artisanal, le choix des matériaux, le travail sur la mise en page et l’espace qu’occupe le texte à l’intérieur du livre sont autant de moyens pris pour matérialiser le texte et ainsi tenter d’inverser le rapport classique texte-support.

L’année suivante, Bélanger fait paraître à L’Œuf un deuxième livre-objet intitulé *Là, derrière le corps*. Tiré à 250 exemplaires, dont 25 sont numérotés, et imprimé aux ateliers Bob Smith & ass., l’ouvrage se présente avec une couverture de carton beige sur

²⁰⁹ René DIONNE. « Sur les voies de notre poésie (II) », *Relations*, n° 368, février 1972, p. 57.

laquelle est collée une imitation en plastique d'œufs au plat. À l'intérieur, le texte est imprimé en caractères gras de couleur jaune sur papier glacé blanc et s'étale à raison de quatre lignes par page. Chaque phrase-vers est séparée par plusieurs points de suspension. Le livre se termine par un achevé d'imprimer qui reprend les mêmes caractéristiques formelles que le texte poétique : même typographie jaune et même mise en page.

D'un point de vue textuel, Bélanger reprend certaines caractéristiques présentes dans le livre *Dans les plaies*, délaissant cette fois-ci le questionnement existentiel du poète pour explorer la texture des mots. Le poème se déploie comme une suite de phrases, parfois uniquement des mots, qui évoquent dans l'ensemble le dégoût : « ... dans l'épais boutonneux... des putrides moisissures Quand bavement suspendu... », « crachat infectieux », « moites sécrétions gicle jaune », « râle court d'haleine rance », etc. Les vers abordent le visqueux et le gluant, et déploient une quantité de sécrétions fétides et de fluides corporels à saveur excrémentielle.

L'originalité du livre vient des rapports qu'entretient le texte avec son support. Là, *derrière le corps* poursuit les recherches de l'auteur et de la maison d'édition sur la matérialisation du texte et sur l'intégration du monde plastique au contenu littéraire. Bélanger ne laisse rien au hasard; la thématique du gluant et d'éléments considérés comme anti-poétiques (poils, vomi, putrides moisissures, etc.) est un prétexte pour expérimenter le livre-objet. D'entrée de jeu, le livre fait sourire et pique la curiosité; l'imitation plastique des œufs au plat sur la page couverture crée une distance avec l'objet livre usuel – comme la poupée de *Dans les plaies* – et provoque déjà un léger sentiment de dégoût. Déposés sur le livre en guise d'illustrations, les œufs font aussi

écho au nom de la maison d'édition qui fera de l'usage d'objets du quotidien dans le livre sa marque de commerce.

La dédicace « à dou... avec entre tes dents cet amas de poils écumeux... » met de l'avant le côté texturé et irrévérencieux des images poétiques. Les gros caractères jaunes sur le papier blanc évoquent à eux seuls l'œuf et sa consistance visqueuse qu'on retrouve partout dans le texte; par l'usage de la couleur jaune sur fond blanc, l'auteur projette le texte jusqu'à sa participation plastique au livre. Comme pour *Dans les plaies*, l'espace entre les phrases et les mots, occupé par des points de suspension, sert de pause dans l'écriture, comme si les vers s'égouttaient lentement. Ce qui est transgressé ici, c'est l'idée du texte écrit sur un support qui se veut le plus transparent possible. Bélanger met en interaction le livre et ses composantes avec le texte, de sorte que ce dernier puisse difficilement exister sans l'objet livre.

Dans sa critique, François Gallays qualifie l'œuvre de Bélanger de « poème-objet²¹⁰ », c'est-à-dire un poème où l'ensemble des caractéristiques matérielles de son support sont prises en compte dans sa construction. Sur une page, le texte de Bélanger fait allusion au livre en train de se faire : « puant la crasse Éditions de l'Œuf et le texte, écrit en belle encre et l'épiderme ». La phrase produit un effet de distanciation en faisant référence de façon textuelle à la matérialité du livre, en rendant le livre encore plus opaque. En insérant des mentions textuelles à même le texte poétique sur le geste d'éditer, sur la maison d'édition et sur le livre en train de se faire, Bélanger insiste sur l'aspect conceptuel de son travail d'édition. L'arrimage du texte à l'objet livre se fait aussi par l'investissement poétique de l'achevé d'imprimer. À l'instar du livre précédent, la

²¹⁰ François GALLAYS. « *Là derrière le corps d'Yrénée Bélanger* », *Livres et auteurs québécois*, 1972, p. 175.

dernière page présente les informations sur le tirage et l'impression avec les mêmes caractéristiques formelles que le texte. Il s'agit pour le poète, encore ici, d'investir tout l'espace du livre et d'inclure le colophon dans l'espace poétique, dans le but de transgresser l'espace conventionnel du livre. C'est, pour ainsi dire, ce seul geste qui d'autoédition qui compte.

Là, derrière le corps poursuit l'expérimentation du livre-objet commencée avec *Dans les plaies*. La forme du *codex* y est encore respectée avec les pages reliées et le texte imprimé. Bélanger et sa maison d'édition se placent d'emblée du côté de l'édition artisanale. L'auteur propose la matérialisation de son texte en intégrant, par divers moyens livresques, le monde plastique au contenu. Le choix d'étaler sur les pages des isotopies de fluides corporels et de matières visqueuses constitue un prétexte pour créer des effets de contraste et jouer avec l'usage des matériaux et des formes habituelles du livre (papier, encre, carton). Ce choix relève aussi d'une provocation typique de certaines productions contre-culturelles; le sexe sale, le jaune d'œuf et les dégoulinures, tous autant d'éléments anti-poétiques qui participent d'une entreprise de désacralisation de la poésie et qui ne sont pas sans rappeler les manifestations dadaïstes du début du XX^e siècle.

Dans la perspective d'une esthétique du livre de poésie contre-culturel et d'une poésie de la contestation, les deux premiers livres des Éditions de l'Œuf affichent des caractéristiques matérielles qui interagissent avec le texte et déplacent le statut de la poésie du côté de l'objet. Les textes bénéficient du support matériel qui les fait exister en tant que poème-objet, transgressant ainsi les limites du texte écrit. L'usage du paratexte, et en particulier du pératexte éditorial, est savamment exploité par l'éditeur qui y voit un

moyen de questionner les limites du recueil de poésie. De plus, l'ajout au livre et au texte d'objets de consommation courante (la poupée dans son sac, l'imitation en plastique des œufs) tend aussi à créer une distanciation face à la poésie et au livre; le quotidien et le banal s'intègrent au livre pour le désacraliser. Ce geste de désacralisation s'amplifiera dans les réalisations subséquentes de la maison. Contestataires, les deux premiers ouvrages le sont dans la mesure où ils se présentent comme des poèmes-objets, comme des alternatives à la poésie et à son édition qui dominent à l'époque.

Recel de textes, recel d'images. Poésie *ready-made* : *Soubremots, Entre tes lèvres, ma chair* –, *Reject, [Do not bend = Ne pas plier]*

Un aspect important du travail sur l'objet livre aux Éditions de l'Œuf, aspect caractéristique de la postmodernité, est le recyclage et la récupération d'images et de textes. Plusieurs écrivains et éditeurs qu'on dit contre-culturels intègrent des coupures de journaux, des images tirées de la presse, des illustrations et photographies glanées un peu partout dans leurs textes et leurs livres. Les livres de Denis Vanier²¹¹, de Patrick Straram²¹², de Paul Chamberland²¹³ ou encore de Lucien Francoeur²¹⁴ fournissent des exemples « de ces attaques faites à la littérature dite canonique²¹⁵ ». Puisées tantôt dans la culture littéraire, souvent dans la culture populaire, ces formes de récupération

²¹¹ Par exemple, Denis VANIER. *Lesbiennes d'acid*, Montréal, Parti pris, 1972, 72 p.

²¹² Par exemple, Patrick STRARAM. *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon graffiti/folk-rocks*, Montréal, L'Hexagone/L'Obscène noctalope, 1972, 249 p.

²¹³ Paul CHAMBERLAND. *Extrême poésie extrême survivance*, Montréal, Parti pris, 1978, 153 p. ou encore *Le prince de sexamour*, Montréal, L'Hexagone, 1976, 332 p.

²¹⁴ Lucien FRANCOEUR. *Le calepin d'un menteur*, Montréal, Éditions Cul Q, 1977, n. p.

²¹⁵ Nicholas GIGUÈRE. « La collection comme vivier : réseaux réels et virtuels au sein de la collection "Les poètes du jour" (1963-1975) des Éditions du Jour », Thèse (M.A.), Université de Sherbrooke, 2010, f. 156.

s'apparentent à ce que Simon Harel et Jonathan Lamy considèrent comme une « figure du recel²¹⁶ ». Harel et Lamy définissent le recel chez Denis Vanier ainsi :

La forme composite de l'œuvre de Vanier est proprement monstrueuse. Bandes dessinées, collages de journaux à potins alternent avec des illustrations de gravures de William Blake ou inspirées de Dante. Cette stratégie, qui s'apparente à bien des égards à la figure du recel, ne se limite pas aux formes diverses de la culture lettrée et, de manière plus générale, de l'univers scripturaire. Les écrits de Vanier font cohabiter la représentation photographique de tatouages, d'accessoires de sex-shops et des exergues du comte de Lautréamont, du marquis de Sade, de Friedrich Hölderlin. Dans tous les cas, il s'agit de promouvoir un mouvement de contrebande qui justifie l'apparent éclectisme cher à Vanier²¹⁷.

Le recel, c'est-à-dire la réception et conservation de choses obtenues par autrui au moyen d'un délit ou d'un crime, se manifeste abondamment dans la production des Éditions de l'Œuf, mais à la différence de Vanier, les éditeurs confectionnent leur poésie à même le recel de textes et d'images pour en faire une forme de collage poétique. Les fragments de textes et d'images ne s'ajoutent pas au texte écrit par l'auteur; ils constituent le texte poétique même qui prend ainsi la forme d'un poème *ready-made*.

Élaborée par Marcel Duchamp, la notion de *ready-made*, qui vient de l'expression *already made* (déjà fait), est à l'origine de plusieurs pratiques artistiques du XX^e siècle et remet en question le statut de l'objet d'art. Défini comme un « objet usuel promu à la dignité d'œuvre d'art par le simple choix de l'artiste²¹⁸ », le *ready-made* relève d'une opération conceptuelle de déplacement qui bouleverse la conception traditionnelle de l'objet d'art. Du côté littéraire, il y a un déplacement de l'acte de sélection (le geste d'écriture est déjà, en soi, un geste de sélection). Le poète conçoit un texte, un poème, à

²¹⁶ Simon HAREL et Jonathan LAMY. « Denis Vanier, un monstre dans la ruelle », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1, (94), 2006, p. 16.

²¹⁷ Simon HAREL et Jonathan LAMY. « Denis Vanier, un monstre dans la ruelle », ..., p. 16.

²¹⁸ Marcel DUCHAMP. « Surréalisme », dans *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris, Corti, 1969, p. 23.

partir d'éléments textuels recyclés; ces éléments peuvent provenir de la sphère littéraire ou non. Le geste de donner le statut d'œuvre d'art à un objet qui n'en est pas un relève d'une entreprise conceptuelle; l'artiste ou le poète qui réalise un tel déplacement à partir d'objets usuels, questionne les frontières entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. Toujours dans une visée de questionner le statut du livre et de la poésie, et d'en transgresser les limites, les Éditions de l'Œuf proposent plusieurs livres-objets qui jouent avec ce procédé; nous analyserons quelques exemples qui illustrent le mieux les manifestations du collage et de la poésie *ready-made* chez Bélanger et Pressault.

En 1973 paraît *Soubremots*, véritable catalogue de titres de journaux aux allures ludiques. Issu d'une collaboration entre Yrénée Bélanger et Guy M. Pressault, l'ouvrage, de forme rectangulaire d'une hauteur de 31 cm, est tiré à 200 exemplaires, dont 50 sont numérotés, et imprimé à l'imprimerie R. Gagné. La couverture est illustrée par une impression rose d'un « bolo », sorte de petite raquette, au centre de laquelle une balle réelle est retenue par un élastique. À l'intérieur, des collages de textes et de lettrages sont imprimés en rose fluo en tous sens sur la page.

Les éditeurs poursuivent leurs recherches sur la matérialité du livre et son intégration au contenu. D'entrée de jeu, ils ajoutent au livre un objet d'usage courant, le bolo et sa balle de caoutchouc qui pend. Faisant écho au titre, la représentation de la raquette et la balle réelle ont pour effet de prolonger l'espace du livre « hors le livre ». La deuxième de couverture présente des ouvrages de Bélanger et Pressault dans la même mise en page et la même typographie qui prévaudra pour le texte. Sur la page de titre, une reproduction photographique des auteurs apparaît dans le coin droit au bas et la page de copyright s'élabore elle aussi avec la même mise en page et les mêmes caractères roses. Participant

au processus de labellisation de la maison²¹⁹, l'iconographie des auteurs se manifestera dans plusieurs livres. L'achevé d'imprimer, à l'instar des livres précédents, se déploie avec les mêmes caractéristiques visuelles que le texte et mentionne que *Soubremots* est un livre-objet. Les éditeurs affichent une nette volonté de ne pas séparer l'espace du texte de celui du paratexte.

Quant au texte, il s'élabore comme un collage de titres de journaux et de réclames publicitaires. D'un rose éclatant et disposé en tous sens sur la page, le texte affiche une grande variété de caractères de grosseurs différentes; l'effet est saisissant. À la manière des collages dadaïstes ou des *cut-up* de William Burroughs, les fragments de textes créent, de façon aléatoire, des jeux de mots et des phrases qui ont peu de lien entre elles sinon d'être issues du hasard du collage : « la tête brûle ses produits polluants », « l'imagination ne vous écoute pas », « le réseau téléphonique c'est moi », « C'est dans la rue qu'il choisit la stérilité », « la protection active tue la graisse de vos cellules », sont autant d'exemples de ces jeux de mots qui ne sont pas sans rappeler l'écriture automatique des surréalistes ou des automatistes. Pierre Vallières mentionne à juste titre qu'« avec *Soubremots*, le lecteur peut inventer une infinité de jeux de mots, tous plus drôles, plus insolites et gratuits les uns que les autres. De l'automatisme à volonté, quoi²²⁰. » Bélanger et Pressault y conçoivent une forme de poésie *ready-made*, c'est-à-dire une poésie faite d'éléments textuels déplacés d'un contexte à un autre. Les titres de journaux et les réclames publicitaires mis en livre dans *Soubremots* se voient ainsi donner le statut de textes poétiques; ils sont la matière poétique.

²¹⁹ Voir Gérard GENETTE. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 26.

²²⁰ Pierre VALLIÈRES. « Les Éditions de l'Œuf, entièrement vouées au livre objet », *Le Devoir*, 7 août 1974, p. 10.

À travers les récupérations de phrases et de titres, Bélanger et Pressault ont pris soin d'inclure plusieurs allusions au livre en train de se faire. La dédicace, « Pour tous ceux qui lisent », s'affiche comme un clin d'œil non seulement à l'acte de lire qui sera saboté dans les pages suivantes, mais aussi à la nature des écrits lus. Sur une page vers la fin, la phrase « La salle de bain : endroit où vous vous consacrerez à des poètes à part » fait écho à une autre phrase qui prend place, seule, à la page suivante : « La poésie fout le camp en zone interdite. » Enfin, à l'avant-dernière page, la phrase « Blanches Partez plutôt découvrir des pages Maintenant vous le savez » construite avec des bouts de phrases collés, agit presque comme un mode d'emploi du livre. Les auteurs rappellent sans cesse la présence de l'objet livre et son expérimentation qui est en train de se faire. L'allusion autoréférentielle participe d'une mise à nu du rôle du médium dans la constitution du poème et inscrit l'ouvrage dans un travail conceptuel.

Enfin, *Soubremots* entretient aussi des rapports étroits avec la culture populaire et la culture de masse. Dans l'optique de la contre-culture, l'association du recueil de poésie à la raquette populaire, objet banal, témoigne d'une volonté de contester le statut élitiste de la poésie. Le livre entier devient jeu; la surface de la page couverture sert de raquette à la balle accrochée. Au statut d'élite de la poésie s'oppose le statut ludique du livre de poésie amplifié par la couleur rose des caractères. L'utilisation de fragments de journaux participe, quant à elle, d'un déplacement des frontières de la légitimité culturelle; les éditeurs s'amuse à légitimer des morceaux de textes qui ne relèvent pas, a priori, de la littérature légitimée. Ainsi, le livre transgresse à la fois les frontières de l'objet matériel et du texte poétique pour s'afficher pleinement comme livre-objet au caractère ludique et expérimental.

Le livre *Entre tes lèvres, ma chair* – poursuit l’exploration de l’espace du livre et de la récupération de textes et d’images issus d’autres supports. Réalisé en 1974, année productive pour la maison d’édition, le livre comprend dix cartons blancs sérigraphiés en noir et rassemblés par une tétine insérée dans une perforation au centre des cartons.

Dans une perspective contre-culturelle, le livre s’affiche comme un objet provocateur; d’emblée, la couverture présente l’illustration d’un sexe de femme avec la description détaillée de ses différentes parties. La même illustration se retrouve sur la quatrième de couverture. La tétine, qui retient l’ensemble du livre, est placée au centre du sexe, voire à l’intérieur de celui-ci, et fait écho au titre de l’ouvrage. Empêchant le lecteur de bien saisir l’ensemble du contenu sur les pages, l’objet d’usage courant place le lecteur en position de voyeur essayant d’accéder à un contenu interdit.

Sur les pages se déploient des montages-collages de reproductions de photos et d’extraits de journaux souvent provocateurs : à titre d’exemples, le fragment de texte « difficulté à tenir une érection » est imprimé sur une reproduction de photographie d’enfants assis dans une classe d’école, la mention « certaines filles m’ont déjà dit qu’elles avaient joui comme des p’tites folles avec ces machins [...] Quant à moi, rien ne bat un instrument d’homme nu et au naturel. Oh! Boy! » côtoie une annonce de vibrateur ainsi que le bout de phrase « attention au revolver même chargé à blanc ». Les photos pornographiques prennent place à côté d’annonces de produits contre les hémorroïdes. Le contenu entier du livre s’affiche comme anti-poétique. L’intégration de coupures de journaux à sensation traduit une volonté de provocation qui passe par le détournement d’une culture populaire pour en faire de la littérature; le poème est fabriqué à partir de matériaux non nobles. De son côté, l’image récupérée s’imbrique au

texte et occupe une fonction plus subversive qu'illustrative; provocatrice dans son contenu et en interaction constante avec les bouts de texte, elle donne au livre l'aspect d'une publication illicite. La grossièreté et la vulgarité des fragments textuels et visuels font écho non seulement à la vulgarité de la page couverture, mais aussi au geste voyeur du lecteur qui tente de prendre connaissance du contenu difficilement accessible. Bélanger et Pressault créent un livre-objet qui place littéralement la poésie en zone interdite.

Les auteurs-éditeurs prennent soin de laisser des traces de leur démarche à la dernière page : « Intro (con) duire, peu reste à dire de l'événement/avènement de ce livre autre – peut-être encore une préface qui gras d'un mot s'imbibe, car l'incision se lit telle une circonstance d'actes émis Yrénée Bélanger, Guy M. Pressault ». En abordant la conception du livre à même son contenu, les auteurs soulignent l'aspect conceptuel de leur travail; ils ramènent à l'avant-plan la matérialité du livre. Alors que l'art conceptuel remet en cause l'objet d'art et sa production, le livre conceptuel remet en cause son propre statut de support à un texte. En tant qu'éditeurs, Bélanger et Pressault utilisent le livre pour questionner ce qui permet à la littérature d'être littérature.

À l'instar du livre *Soubremots*, les auteurs-éditeurs recyclent, ou recèlent, des fragments de textes et d'images pour construire un objet littéraire provocateur non seulement dans son contenu, mais aussi dans sa forme. La forme composite du livre masque le geste d'écriture qui devient, encore ici, un geste de sélection. Le montage et le collage d'éléments hétéroclites relevant de la culture populaire donnent aux mots le même statut et le même traitement que l'image, le carton, le plastique et les autres matières. « Le

livre-objet est moins à lire qu'à percevoir, qu'à saisir²²¹. » De plus, contestant les formes habituelles de l'illustration, les éditeurs en renouvellent le statut : celle-ci n'est plus l'œuvre d'un illustrateur, mais bien une image empruntée, recelée, tout comme le texte. Le statut du beau recueil de poésie illustré est contesté; la récupération d'images au répertoire populaire, le refus de l'illustration ou de la gravure originale, la mise en page du texte et de l'image, sont autant de stratégies employées par les auteurs-éditeurs pour remettre en question la tradition du livre illustré. Ces déplacements du geste de création s'inscrivent pleinement dans une esthétique de la transgression mettant à distance la littérature et son support, le livre.

L'entreprise de remise en question et de désacralisation de la poésie et du livre par le recel d'éléments extra-littéraires se poursuit avec la parution en 1974 de *Reject*, un petit livre-objet tiré à 200 exemplaires. Mesurant 10 cm sur 5 cm, soit environ le format carte professionnelles, l'objet est constitué de 40 petites cartes imprimées sur carton beige dans une pochette en plastique bleu qui s'ouvre comme un livre.

Bélanger joue encore ici de la provocation. La poésie est construite à partir de reproductions de petites annonces osées tirées de magazines spécialisés (annonces de services de prostitution, de vibrateurs, etc.); sur chaque carton une image est imprimée, le plus souvent des photos de femmes, ou des fragments de textes. L'auteur intervient de façon manuscrite sur le montage-collage par l'ajout de textes ou de ratures. Vulgaires, grossiers et provocateurs, les ajouts de Bélanger se déploient comme des légendes au contenu en arrière-plan : « vaseline grumeleuse », « vaccin indigeste », « viande menstruelle », « masturbation dentaire », « pénis eczémateux », etc., s'inscrivent comme

²²¹ Pierre VALLIÈRES. « Les Éditions de l'Œuf, entièrement vouées au livre objet », ..., p. 10.

autant de mentions qui redoublent textes et images récupérés. L'agencement de l'écriture manuscrite et du recyclage d'objets textuels participe d'une entreprise de sabotage à la fois du livre et de la littérature; l'auteur intervient, à la manière des graffitis, sur l'objet textuel, lui ajoutant ainsi un sens nouveau. L'écriture manuscrite, véritable trace de la main du poète, met de l'avant la volonté de trafiquer un contenu déjà provocateur.

Quant à l'enveloppe de plastique de petit format, elle sert de reliure à l'ensemble. Disposés côte à côte, sous forme de piles, les feuillets se présentent comme autant de choses « cachées » dont le lecteur peut faire usage de façon discrète. La première carte sur la pile de gauche présente le titre « *Reject* » alors que son pendant, sur l'autre pile, présente le nom de l'auteur et la maison d'édition. Le tirage est inscrit sur la dernière carte sous la pile. Bélanger s'emploie ici à qualifier de littérature et de livre un ensemble de cartons au contenu textuel et visuel paralittéraire toujours empreint d'une vulgarité à la limite du puéril. La forme du livre vient cautionner un contenu plus ou moins illicite.

Le livre-objet intitulé [*Do not bend = Ne pas plier*] se présente comme un répertoire d'images inspirées par les photomontages dadaïstes et surréalistes. Réalisé en 1974 par Bélanger et Pressault, le livre est constitué de 18 cartons signés et datés par les auteurs sur lesquels une image ou du texte sont imprimés. Tirés à seulement 30 exemplaires, les feuillets cartonnés de 25 sur 19 cm prennent place dans une poche de jute avec fermoir qui comprend un petit cadenas, une chaîne et deux clés. L'image d'une main au doigt pointé est imprimée sur l'enveloppe.

L'originalité de l'ouvrage vient en grande partie de l'exploitation d'une imagerie populaire. Poursuivant leur entreprise de destruction de la poésie traditionnelle et de son cadre de présentation, les auteurs conçoivent un véritable catalogue d'images trafiquées. Sur la page couverture est imprimée une machine à écrire avec, en lieu et place de la feuille de papier, la reproduction d'une photographie des auteurs. De façon ironique, la mention de la maison et le nom des auteurs sont remplacés par leur reproduction photographique qui fait partie des éléments de labellisation de la maison et des auteurs²²². Le texte de la deuxième page consiste en l'énumération de diverses méthodes d'avortement, de leur description et de leurs effets. Poursuivant leur intérêt pour le corps blessé, suintant, ou souffrant, les auteurs s'approprient l'image d'un texte médical qui n'a rien de poétique à première vue. Sur chaque carton est imprimée une image qui occupe seule l'espace de la page : lunettes de soleil, paquet de cigarettes « Export A », boîte de sardines dans laquelle se trouve une femme nue, reproduction d'une photographie de grenade, bouteille de Coke sur laquelle est écrit « Enjoy cocaine », dessin de mouche, revolver de marque Smith and Wesson, etc. Autant d'images importées de la culture populaire et trafiquées, montées sous forme de collages rappelant en grande partie le travail des avant-gardes artistiques et littéraires de la première moitié du XX^e siècle.

La matérialité de l'ouvrage participe de la création d'une zone interdite de la poésie. La poche de jute avec son fermoir au cadenas, qui contient l'ensemble des cartons, s'élabore comme un espace où l'on dispose de quelque chose qu'on voudrait garder secret. La nature même du texte et des images participe d'une esthétique de la

²²² Gérard GENETTE. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 26.

provocation. Les auteurs, iconoclastes, transgressent les limites du texte poétique en l'évacuant presque complètement au profit d'illustrations ou d'images, mais en rappelant, par les éléments de la page couverture, que l'ouvrage s'inscrit dans le domaine littéraire.

D'un point de vue éditorial, [*Do not bend* = *Ne pas plier*] repousse les limites des rapports texte-image en évacuant presque complètement le texte. Inspiré par les livres de graveurs provenant de la tradition bibliophilique du livre richement illustré²²³, l'ouvrage signé, daté et à petit tirage, se présente comme un catalogue de sérigraphies. Plutôt que d'assurer une fonction illustrative et décorative, les impressions se dotent d'une fonction subversive; le cartonnage de piètre qualité, l'impression sérigraphique et la nature des images issues de la culture de masse sont des caractéristiques qui renversent la conception traditionnelle du beau livre de graveur. De plus, dans la lignée du travail artistique de plusieurs artistes québécois, dont Pierre Ayot, le livre diffuse une esthétique du Pop Art, laquelle récupère des éléments de la culture populaire pour les élever au rang d'œuvres d'art. Ce déplacement d'un contexte à l'autre n'est pas sans lien avec le *ready-made* duchampien.

Dans l'optique d'une esthétique du livre de poésie contre-culturel, nous avons vu qu'une part de la production des Éditions de l'Œuf diffuse une poésie *ready-made* faite à partir d'éléments empruntés, voire volés, le plus souvent, à la culture populaire. Envisageant l'écriture poétique en lien étroit avec l'objet livre, Bélanger et Pressault manient textes, images et supports pour questionner le statut même de la poésie et la sortir de la sphère élitiste. En tant que véritable laboratoire clandestin, la maison d'édition est un lieu de

²²³ Isabelle JAMESON. *Histoire du livre d'artiste*, [En ligne], 29 mars 2000, <http://www.ebsi.umontreal.ca/cursus/vol9no1/Jameson.html>, (Page consultée le 1^{er} juin 2012)

magouillage du support qui permet aux auteurs de s'adonner à leur entreprise de sabotage éditorial. Le paratexte est savamment utilisé à des fins de détournement poétique : absence de titre, absence de texte, illustrations subversives, utilisation particulière de l'achevé d'imprimer, format, matériaux, relèvent d'opérations conceptuelles qui esquissent une esthétique éditoriale du trafic. À un contenu provocateur fait d'emprunt et de vol répond un support qui matérialise les zones interdites de la poésie. De plus, on observe dans ces livres que la liquidation de la poésie traditionnelle se fait par « l'édification d'une "sub-culture" récupérant et trafiquant la culture populaire²²⁴. » Les éléments hétéroclites du quotidien, plus ou moins provocateurs, déplacés dans un contexte littéraire, sont les principes moteurs de la démarche éditoriale et poétique des Éditions de l'Œuf, et en particulier d'Yrénée Bélanger et de Guy M. Pressault.

Guy M. Pressault et le bricolage poétique : *Vinyle dans une pièce tempérée indice textuel : reportage* et *Blow Up : 2^e indice textuel : documentaire*

En 1974, Guy M. Pressault fait paraître deux livres conceptuels sous forme de diptyque qui s'interpellent l'un l'autre. Caractéristiques de l'esthétique de la maison, l'auteur poursuit l'exploration du recel littéraire, paralittéraire et visuel pour donner au livre une forme composite qui relève du bricolage poétique.

Tiré à 210 exemplaires numérotés, *Vinyle dans une pièce tempérée indice textuel : reportage* se conçoit comme une série de 36 languettes cartonnées de forme allongée horizontale avec une couverture en papier construction noir qui retient aussi un tampon hygiénique en guise de signet. Pressault questionne ici le statut élitiste de la poésie en

²²⁴ Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », Mémoire (M. A.), Université de Sherbrooke, 1995, f. 66.

bricolant un montage livresque fait de morceaux de culture légitimée et d'inscriptions poétiques provocatrices.

Sur chaque page s'inscrit une phrase ou un vers qui relève soit de la création de Pressault soit d'une source extérieure. L'auteur recèle des citations et des bouts de textes issus d'une culture légitimée qu'il colle un peu partout dans le livre; ainsi, Philippe Sollers et Georges Bataille viennent cautionner un projet de mise à distance de la littérature. Le texte explore aussi les liens entre le corps pornographique et le livre; les sécrétions corporelles, le sexe sale s'amalgament aux parties du livre : « afin qu'ils redeviennent flexibles, ne jamais forcer pour les ouvrir », « qui se condomise en marge d'une page de son vagin », « parce que s'étant déjà interviewée, alitée sur du beurre, s'est prescrit une culture de sécrétions vaginales », ou encore « ne serait-ce qu'un coupon de commande, posté d'un manuel de fosses septiques » sont autant d'exemples inscrits sur la page qui rapprochent l'objet livre du corps. Vers la fin de l'ouvrage, la phrase « 1. Tout au plus une figuration fictive du texte par dedans le texte plastique qui se maintient encore au papier » témoigne, quant à elle, non seulement d'une volonté de matérialiser le texte, mais aussi de faire du livre un espace conceptuel qui réfléchit à son propre statut de support au texte.

L'ajout d'un tampon hygiénique complète l'entreprise de désacralisation du livre de poésie entreprise par l'auteur-éditeur. Faisant écho aux propos obscènes et à l'image dégradée de la femme que véhicule le texte, le tampon se pose comme partie intégrale du livre, le signet. L'objet place le livre du côté d'une esthétique Pop qui valorise le banal et le quotidien.

La même année, Pressault élabore le pendant conceptuel de *Vinyle dans une pièce tempérée indice textuel : reportage* qui s'intitule *Blow Up : 2^e indice textuel : documentaire*. Tiré à seulement 22 exemplaires, l'ouvrage se compose de 40 feuillets cartonnés doubles pliés et retenus par une bande de papier argenté sur laquelle est collée une pièce de monnaie du Canada d'une valeur de cinq cents. L'ensemble est placé entre deux plaquettes de plexiglas vissées l'une à l'autre par quatre vis et quatre écrous.

D'entrée de jeu, Pressault mise sur la provocation en obligeant le lecteur à « déverrouiller » le dispositif de plexiglas pour accéder au livre. La page de titre présente le titre *Blow Up* avec en arrière-plan des frottis de la pièce de cinq cents. À la page suivante, se trouve encore le titre avec, cette fois-ci, le sous-titre *2^e indice textuel* ainsi que les informations sur la maison d'édition au bas de la page. S'ensuit une exploration des limites de la page dans une forme de bricolage textuel qui donne l'effet d'un collage. Le livre se termine par l'achevé d'imprimer où sont répétés les frottis de la pièce de monnaie.

Comme dans l'ouvrage précédent, l'autoréférentialité du livre y est exploitée. Écrit en grosses majuscules sur une page en début de livre, les phrases « ANY CORNER DRUGSTORE COMME LIMITE DU CATALOGUE », « ATTENUE SUIVANT LES NORMES ABSENTES DU PROCESSUS PLASTIQUE », « SE RÉPAND QUE D'EXPANSION CONTAGIEUSE D'OBJET OU PAR ACCAPAREMENT », « LE MÉCANISME D'ORDRE MÉTABOLIQUE DU TEXTE L'INFILTRATION DE LA PAGE » renvoient à l'espace du livre et à son expérimentation qui deviennent ici le sujet de l'œuvre. « À l'écriture limite s'oppose le livre limite : l'apport de la conscience du

concept est incalculable²²⁵ », mentionne à juste titre Claude Beausoleil à propos de la production des Éditions de l'Œuf.

L'écriture se déploie en tous sens sur les pages tels des graffitis sur un mur. Comme dans *Vinyle dans une pièce tempérée indice textuel : reportage*, Pressault marie des fragments poétiques et visuels bricolés à partir d'emprunts paralittéraires à des citations puisées dans la littérature légitimée. À titre d'exemple : « Garantie 4 mois si vous n'avez pas obtenu les résultats suivants : perte d'appétit, carences vitaminiques, gastrite... manque d'alcool, [etc.] » côtoie le schéma médical d'un corps avec l'énumération de ses parties. Vers la fin du livre, la reproduction d'une image tirée d'un catalogue de vêtements se trouve aux côtés d'une citation de Bataille : « Ce qui, le plus violemment nous révolte, est en nous. » Écrit parfois au recto, parfois au verso, à l'occasion sur la largeur des deux pages, le texte poétique explore l'espace et les limites de la page. Conçu comme un assemblage d'éléments hétéroclites, il pose des liens entre le corps dégradé et le livre : « selon l'indication du corps », « comme préservatif du slip elle qui se suçait longtemps dans mes caries », « fugitif pisse infirme » sont autant de phrases écrites en caractères différents des autres pages du livre qui occupent l'espace de la page de façon disparate.

Les deux œuvres de Pressault mettent de l'avant la recherche sur le concept de poésie et de livre. Les titres à eux seuls, *indice textuel : reportage* et *2^e indice textuel : documentaire*, sous-tendent l'autoréférentialité du texte. L'investigation sur le livre et le texte qui renvoient à eux-mêmes se double d'une volonté de provocation et de dégradation de la poésie par l'ajout d'objets du quotidien, d'un côté intime, le tampon

²²⁵ Claude BEAUSOLEIL. « Lire aujourd'hui », *Hobo-Québec*, n^{os} 19-20, novembre-décembre, 1974, p. 23.

hygiénique, de l'autre banal, la pièce de cinq cents. Le dispositif de plexiglas vient, quant à lui, parachever l'entreprise de provocation et de transgression des limites du livre en le rendant difficilement accessible; il crée ainsi une forme de zone interdite de la poésie.

Le livre nu : *[Point rose dédié « aux autres qui écrivent encore car – » : livre mamelle]*

Si les livres-objets produits par Bélanger et Pressault sont de facture diversifiée, tous ont en commun de repousser les limites de l'édition poétique dans une visée provocatrice, subversive et iconoclaste. Jusqu'à maintenant, l'étude de la production des auteurs-éditeurs fait ressortir le travail conceptuel sur la poésie et une nette volonté de diffuser une forme de livre trafiqué, magouillé, voire contrefait. À l'importance de réfléchir à la nature du texte littéraire et de son support, se colle une volonté d'affranchir la poésie de son statut élitiste par la récupération d'objets paralittéraires et du quotidien issus des couches inférieures de la culture de masse et de la culture populaire.

Dans une visée un peu différente, les auteurs font paraître en 1973 le *[livre mamelle]*, dont le titre est tiré de la présentation en début de livre, qui interroge le statut de la poésie en évacuant tout texte poétique. Tiré à 50 exemplaires numérotés, l'ouvrage se présente avec une couverture beige ornée d'un sein de caoutchouc mousse et comprend 136 pages blanches perforées au centre. La page de garde a pour contenu un point rose pâle imprimé, lui aussi, au centre qui fait écho aux trous des pages qui suivent. Les noms des auteurs ainsi que celui de la maison d'édition, imprimés en rose pâle, apparaissent à la page suivante à côté d'une dédicace. Les éditeurs ont pris soin d'inclure sur les deux dernières pages une liste de livres tirés de leur catalogue.

Bélanger et Pressault explorent ici le paratexte et ses liens avec un texte qui n'existe pas. Relevant du concept, le livre est dédié « aux autres qui écrivent encore car... ». Assumant à la fois les rôles d'éditeurs et d'auteurs, Bélanger et Pressault s'adressent à des destinataires du domaine littéraire, plus précisément, à leurs contemporains écrivains. À propos de la dédicace d'œuvre, Gérard Genette mentionne qu'« [elle] relève toujours de la démonstration, de l'ostentation, de l'exhibition : elle affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valorisation ou thème de commentaire²²⁶. » Dans le « livre mamelle », la fonction de la dédicace est de souligner, en effet, la relation symbolique qu'entretiennent les auteurs avec leurs contemporains « qui écrivent encore ». Tout en suscitant la curiosité du lecteur, elle annonce un contenu qui chamboule l'écriture traditionnelle : l'absence de texte écrit. La dédicace, seul texte du livre, se déploie non plus comme argument de valorisation, mais plutôt comme argument de marginalisation « ceux qui écrivent encore » étant les « autres ».

Les auteurs opèrent un déplacement du livre à l'objet en évacuant le texte poétique et en ne laissant pour seule trace visible que le support. Le sein mousse de la page couverture, le point rose au centre des premières pages et les perforations au centre des pages suivantes, alignées avec le mamelon du sein mousse, de même que la typographie rose participent du déplacement du livre à l'objet. L'inscription en début de livre « Point rose dédié "aux autres qui écrivent encore car – " : livre mamelle » met de l'avant l'aspect conceptuel de l'ouvrage et l'objectification de la littérature; un livre mamelle s'adressant à un destinataire précis. La phrase fait aussi partie du processus conceptuel en ce qu'elle

²²⁶ Gérard GENETTE. *Seuils*, ..., p. 126.

décrit et explique la nature de l'objet livresque; c'est l'idée même du livre et de son contenu qui est questionnée dans l'œuvre. La poésie disparaît au profit de son analyse; c'est l'idée de la poésie qui est questionnée ici et le livre est la trace de son analyse.

L'ouvrage n'est pas sans faire un clin d'œil à la page couverture du catalogue d'exposition *Le surréalisme en 1947. (Prière de toucher)*²²⁷ d'André Breton et de Marcel Duchamp en collaboration avec Enrico Donati. Présentant un sein en caoutchouc mousse au centre de sa page couverture, l'ouvrage surréaliste est une invitation à dépasser le sens de la vue pour exploiter le sens du toucher. Le « livre mamelle » de l'Œuf exploite, quant à lui, la dimension érotique du livre; du plaisir du texte, on passe au plaisir du livre. Comme le mentionne Claude Beausoleil : « [L]e rapport matériau/lecteur s'insinue comme une communication érotisante²²⁸. » Le livre de Bélanger et de Pressault, comme une partie de leur travail éditorial, est à rapprocher du travail surréaliste de la première moitié du XX^e siècle.

Le livre-objet [*Point rose dédié « aux autres qui écrivent encore car – » : livre mamelle*] provoque le champ littéraire et ses conventions. En s'adressant à leurs contemporains pour leur proposer un objet littéraire sans texte, les auteurs poursuivent leur entreprise de subversion poétique et questionnent le statut même de l'auteur. Ce qu'on retient de ce livre, c'est l'approche conceptuelle de la poésie, la mise à nu du livre, le déplacement du texte à l'idée du texte et la matérialisation de la dimension érotique du livre qui se manifeste dans toutes ses composantes.

²²⁷ André BRETON et Marcel DUCHAMP. *Le surréalisme en 1947 (Prière de toucher)*, Paris, Pierre à Feu/Macghe Édition, 1947, 146 p.

²²⁸ Claude BEAUSOLEIL. « Lire aujourd'hui », *Hobo-Québec*, n^{os} 19-20, novembre-décembre, 1974 p. 23.

L'attaque poétique. Du catalogue-manifeste à l'objet-terroriste : *Écrire partout* défense d'écrire et *Avortement rapide*

À la lumière des analyses, nous constatons que l'écriture d'Yrénée Bélanger et de Guy M. Pressault est intimement liée à l'exploration du support livre. En ce sens, les deux auteurs-éditeurs ont raison de qualifier le livre-objet de forme de littérature en soi²²⁹. Le texte et le contenu sont pensés en fonction de l'objet qui participe pleinement à l'élaboration du sens de l'œuvre. Dans un mouvement de va-et-vient, il y a poétisation du livre et objectification du texte. D'un point de vue contre-culturel, la volonté de triturer, de magouiller, de contester à la fois la poésie et la forme habituelle du livre, chez Bélanger et Pressault, participe du mouvement contestataire et de l'expérimentation propre à l'avant-garde. Les composantes du livre sont exploitées à des fins subversives : images récupérées de la culture populaire, textes recyclés et vulgaires, typographie illisible, ajout d'objets du quotidien sont tous des stratégies employées par les auteurs pour détruire les conventions littéraires et participer à l'esthétique de la transgression de la poésie (et du livre) au tournant des années 1960 et 1970. Deux livres poursuivent l'opération de sabotage littéraire en affichant une dimension délinquante et plus revendicatrice.

Toujours en 1974, la maison d'édition fait paraître un ensemble de 66 cartons sérigraphiés et reliés par un anneau intitulé *Écrire partout* défense d'écrire. De dimensions de 8 sur 14 cm, et tiré à 100 exemplaires numérotés, le livre se présente avec une couverture cartonnée sur laquelle se trouvent le titre ainsi qu'une impression représentant une paire d'yeux. Une petite reproduction de la photographie des auteurs avec leur nom collé sur l'image est imprimée sur la page suivante. Véritable stratégie de

²²⁹ Pierre QUESNEL. « Les Éditions de l'Œuf. "On a créé l'énigme" », ..., p. 19.

labellisation à la fois éditoriale et auctoriale, la reproduction photographique des auteurs est un élément essentiel du péri-texte des Éditions de l'Œuf qui s'infiltré dans plusieurs livres-objets. Pour sa part, le contenu du livre s'élabore comme une suite de phrases uniques accompagnées d'une image, probablement récupérées et trafiquées, sous la forme d'un montage. L'ensemble, de très petit format, prend place au centre de la page allongée à l'horizontale. L'achevé d'imprimer présente les informations sur le tirage et qualifie le livre de « catalogue/manifeste ».

Les auteurs jouent ici avec l'aspect manifeste du texte. Plusieurs phrases sont lancées comme des affirmations provocatrices : « Participez au Jazz du sexe », « Touchez aux vices », « la poésie dans rue pisse », « Pas de répit dans l'agitation sociale », « ne vous grattez plus la graine », « demandons de la culture cheap », « les hémorroïdes fondent dans la bouche », « vomir c'est un point de départ » se présentent sous la forme impérative des revendications. De plus, chaque image ajoute une couche de vulgarité et redouble le sens du fragment textuel qu'elle accompagne : « les serviettes féminines sont plus sûres que la guerre civile » est accompagnée d'une image de serviette hygiénique, un dessin de toilette est placé à côté de la phrase « allez donc chier épais ailleurs », etc.

La forme du livre et la mise en page participent de l'effet subversif et manifeste du texte. L'acte d'écrire est aussi le sujet du livre; à l'instar d'autres livres-objets de la maison, l'ouvrage s'attaque à l'écriture et à ses conventions. D'entrée de jeu, le titre *Écrire partout défense d'écrire* se réfère à la transgression d'une limite. À l'intérieur, les phrases courtes placées au centre de la page qui prennent l'allure de slogans et qui s'étalent comme des graffitis sur un mur font écho au titre. La provocation du texte et de l'image, en partie due à la nature de leur contenu, accentue l'impression d'agression

littéraire et visuelle. Remplacée par un anneau de métal qui retient les feuillets cartonnés, la reliure donne à l'ensemble un aspect bricolé.

Bélanger et Pressault font de l'ouvrage un véritable « catalogue manifeste ».

L'originalité de la mise en page et l'utilisation de la sérigraphie font du livre un espace qui renvoie à la rue, voire à la ruelle avec ses graffitis sur les murs :

[...] les mots, signes, images, lettres ou graffitis intégrés à l'objet s'ajoutent à ce dernier pour exprimer une idée ou un concept rebelle à toute forme de discours; tout comme les graffitis que l'on trouve parfois sur certains tableaux ou certaines sculptures, et qui font partie intégrante de la structure d'ensemble, organique, de l'objet²³⁰.

La forme du livre esquisse encore ici une zone interdite de la poésie, une zone surveillée, comme le rappelle l'impression des deux yeux sur la couverture, où l'écriture est partout sans en avoir le droit.

Les auteurs poursuivent leur entreprise d'agression littéraire par la publication, en 1974, d'*Avortement rapide* qui transgresse la forme classique du livre et ses différentes parties.

Tiré à seulement 15 exemplaires numérotés, le livre-objet consiste en une rondelle de carton beige, de 14 cm de diamètre, sur laquelle sont imprimés, d'un côté, les noms des auteurs et de la maison d'édition ainsi qu'une tête de mort au centre, et, de l'autre côté, du texte et des éléments de l'achevé d'imprimer avec au bas la mention contradictoire « cet objet-terroriste a été tiré à 15 exemplaires numérotés de 1 à 15 ».

Avec *Avortement rapide*, Bélanger et Pressault proposent un objet qui n'a plus la forme habituelle du livre; la rondelle cartonnée s'affiche comme l'unique page de l'ouvrage.

La subversion poétique vient en partie de l'exploitation de la tension entre ce qu'est un livre de poésie et ce qui n'en est plus un. L'objet garde certaines caractéristiques

²³⁰ Pierre VALLIÈRES. « Les Éditions de l'Œuf, entièrement vouées au livre objet », ..., p. 10.

matérielles du livre; il est réalisé par des auteurs, il porte la mention d'un éditeur, il a un tirage limité et numéroté, toutes autant de caractéristiques propres au livre, voire au livre de luxe, qui sont savamment détournées. Ainsi, la transgression et la subversion s'opèrent, dans un premier temps, à propos des normes du livre.

Quant au texte, il se déploie comme l'indication d'usage de l'objet : « dépression, nervosité, traumatisme, peur, crainte, phobie, bégaiement, insomnie, boisson, frigidity », « avortement rapide/sûr/légal/confidentiel (sans douleur)/Processus 5 min », « en cas d'émeute, dévissez le manche ». Disposé du côté du colophon, voire comme un élément de l'achevé d'imprimer, le texte poétique agit comme mode d'emploi de l'objet. Les auteurs étalent des isotopies de maux sociaux pour lesquels ils proposent une solution : un avortement rapide. La poésie ne s'écrit plus sur les pages d'un livre; elle est renvoyée à l'arrière, à côté des informations sur le tirage de l'objet, elle devient mode d'emploi, elle pourrait même provoquer des émeutes. La forme même du livre-objet donne à l'ensemble un aspect clandestin : l'image de la tête de mort sur le verso, la référence à l'émeute, l'aspect « sûr, légal et confidentiel » du processus proposé accolés à la mention « objet-terroriste » érigent une zone interdite de la poésie renforcée par la place du texte à l'arrière du livre.

Écrire partout défense d'écrire et *Avortement rapide* proposent une conception du livre qui s'apparente à une attaque poétique. Le contenu des livres-objets et leur mise en forme renvoient à un univers urbain et malade qui sous-tend une certaine clandestinité. La poésie de Bélanger et Pressault s'attaque aux conventions littéraires en s'inscrivant comme des graffitis sur le livre et en se proposant comme remède, comme solution absurde à des problèmes sociaux. La tension entre les éléments anti-poétiques, la forme

du livre et la matérialisation du texte tend à repousser les limites de ce qui est de la littérature et de ce qui n'en est plus. Cette forme de terrorisme littéraire et livresque sera poussée à l'extrême dans la création d'objets qui n'ont plus rien de la forme du livre.

L'objet littéraire : *La fin du repas*, *Scrap book*, [*Objet fictivement excrémental mis en boîte*] et *Des mêmes auteurs*

Nous avons vu que le livre-objet produit à l'Œuf se déploie dans une variété de formes; toutes illustrent un désir de provocation qui se manifeste par le sabotage de l'objet livre pour questionner la poésie. La description des livres-objets et l'analyse des rapports entre leurs différentes composantes matérielles, textuelles et paratextuelles font ressortir une conception iconoclaste de la littérature – ou du moins ce qui en assure le support et la transmission : le livre²³¹ – chez Yrénée Bélanger et Guy M. Pressault. Les auteurs-éditeurs affichent dans leur poésie et dans l'esthétique de leurs livres un goût important pour tout ce qui relève de la culture populaire. En récupérant et en trafiquant la banalité et le quotidien, ils montrent un désir de joindre la poésie et la vie de tous les jours, de fusionner des genres nobles et triviaux²³² dans une entreprise de désacralisation du livre de poésie.

Poursuivant leurs recherches sur la matérialisation du texte, les deux auteurs ont fourni au catalogue de la maison d'édition quelques livres-objets qui rompent de manière significative avec la forme traditionnelle du livre. La notion de *ready-made* s'étend à la forme du livre pour proposer une conception du livre-objet où le texte s'efface et laisse

²³¹ Roger CHAMBERLAND. « Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine », *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2, 1992, p. 282.

²³² Miklos SZABOLCSI. « Théories esthétiques de la néo-avant-garde », dans *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, tome I, p. 579.

place à un objet littéraire provocateur et subversif qui, s'il emprunte certaines caractéristiques conceptuelles au livre, a peu à voir avec sa forme classique.

Publié en 1973 et tiré à 100 exemplaires, le livre-objet *La fin du repas* s'élabore comme une boîte de carton de forme carrée sur laquelle est collée, au centre, une étiquette de couleur rouge-orange qui présente le titre et le nom des auteurs écrits en caractères noirs. À l'intérieur du couvercle, une autre étiquette de la même couleur, servant d'achevé d'imprimer, indique le tirage et présente l'objet comme étant un « objet scatologique à fonctionnement PARA-LITTÉRAIRE ». Enfin, à l'intérieur de la boîte se trouve un collage de vomissure en matière plastique.

En tant qu'attaque au « bon goût », *La fin du repas* est une provocation littéraire qui poursuit l'entreprise de saccage poétique menée par la maison. Les auteurs évacuent tout texte poétique pour faire place à un objet qui n'a plus rien, à première vue, du livre. Pourtant, l'aspect subversif de l'œuvre se manifeste dans la tension entre l'objet du quotidien et le livre de poésie; Bélanger et Pressault prennent soin d'ajouter un péritexte éditorial à l'objet pour le détourner de son usage courant. Titre, mention d'auteurs et de la maison d'édition, achevé d'imprimer et mention du tirage, font partie des éléments qui font de *La fin du repas* un livre. Par la mention sur l'achevé d'imprimer, le livre-objet renvoie à lui-même. Au même titre que les images et les fragments de textes recelés, l'objet devient livre par son passage d'un contexte à un autre mettant de l'avant l'aspect très conceptuel de la poésie et du livre aux Éditions de l'Œuf.

Dans la même foulée, Bélanger fait paraître en 1974 *Scrap book* qui s'élabore comme une boîte de plexiglas de 10 cm sur 10 cm sur 10 cm remplie de petits objets présentés

pêle-mêle : lame de rasoir, ciseaux, balle blanche, bout de film, petit miroir jouet, peigne, etc. constituent un inventaire hétéroclite. Tiré à seulement 15 exemplaires, le livre-objet poursuit les recherches des éditeurs sur la matérialité du texte, le concept de livre et celui de poésie.

À l'instar de *La fin du repas*, l'auteur déplace l'objet banal vers la sphère littéraire en lui ajoutant des éléments du péri-texte éditorial; une page de titre est collée sur la boîte transparente telle une étiquette sur laquelle on peut lire le nom de l'auteur, le titre et la maison d'édition. Une autre étiquette collée à l'intérieur de la boîte, cette fois-ci, faisant face au contenu de babioles, fait acte de colophon et comprend un texte : « (... en boîte (pêle-mêle) parmi (tant) d'autres objets fabriqués/utiles à l'usage clandestin d'une URGENTE confusion écritece peu (par maints mots tus) de texte encore là subversif se lit : « ... What a junk Wo/MAN ...! » (possiblement tactile/s ou introuvables ...). » Le livre-objet de l'Œuf, en tant que forme littéraire conceptuelle, ne peut être conçu sans un rapport étroit entre ses composantes matérielles et textuelles. La matérialité et la forme du support de *Scrap book* s'inscrivent dans le texte qui, de son côté, ne cesse de renvoyer à lui-même et à son contenant.

Un peu plus bas sur l'étiquette, la mention « ce livre/conceptuel a été tiré à 15 exemplaires » est inscrite à titre informatif. Bélanger joue ici avec la fonction de l'achevé d'imprimer; d'une part, le colophon donne à l'objet son statut de livre et, d'autre part, il sert d'espace poétique où le texte se matérialise. Tant pour l'auteur que pour l'éditeur, l'achevé d'imprimer et, de façon plus générale, le paratexte sont des zones à explorer qui permettent, pour l'un, de donner à un objet le statut de livre, et pour l'autre, de renvoyer la poésie, la littérature en « zone interdite ». Véritable geste de

désacralisation de la poésie et du livre, l'usage du colophon est un geste de contestation des formes du livre et de subversion littéraire.

[Objet fictivement excrémental mis en boîte], publié en 1974 avec un tirage limité à 50 exemplaires signés par les artistes, poursuit les mêmes obsessions thématiques de la maison d'édition ainsi que le questionnement sur le rapport du texte à son support. N'ayant à première vue que peu de caractéristiques de l'objet livre, l'ouvrage de Bélanger et Pressault se déploie comme une boîte de carton beige ficelée dans laquelle se trouve une feuille de papier froissée imprimée en brun contenant une imitation plastique d'excrément. Le titre factice est tiré des premières lignes du texte sur la feuille.

Bélanger et Pressault conçoivent une forme de poésie de l'objet qui s'inscrit, ici aussi, hors des limites de l'espace poétique conventionnel du livre. Sur la feuille de papier froissée, on peut y lire le texte suivant écrit en gros caractères bruns :

Deladeyrénéebélang&guympressaultleséditionsdel'oeufriendutexte/motsbr
uns/surlepapier/torchés/decettecompression/aupleind'unepage/àjeter/encore/a
près l'inutileusage/d'unelecturecritique/n'es'écrithorsledurcissement de cet
objet fictivement excrémental mis en boîte contenant sans aucune autre
signification que l'énigme de cet emballage littéraire un livre.²³³

À la suite du texte, plusieurs éléments sont inscrits dont le Copyright, le dépôt légal et le numéro d'exemplaire. Poursuivant leur processus de mise à distance de la littérature et de sa matérialisation, les auteurs mettent de l'avant une démarche conceptuelle où le texte ne cesse de renvoyer à lui-même et à son support. Une mise à distance avec le texte s'opère dès la première ligne qui mentionne que « les éditions de l'œuf rient du texte ». Les phrases suivantes décrivent le texte même dans un processus autoréférentiel qui met à nu l'approche conceptuelle du livre. Comme pour le livre-objet *Scrap book*, les auteurs

²³³ Yrénée BÉLANGER et Guy M. PRESSAULT. *[Objet fictivement excrémental mis en boîte]*, Montréal, Éditions de l'Œuf, 1974, [s. p.].

exploitent l'achevé d'imprimer comme un espace poétique, faisant ainsi de leur poésie une sorte de poésie de l'arrière du livre. Les éléments du paratexte se mêlent au texte poétique dans une confusion qui tend à abolir les limites entre l'objet et le texte.

Dans l'optique de sortir la poésie de son statut élitiste, les éditeurs n'économisent pas les moyens pour provoquer, voire choquer; à l'instar de *La fin du repas*, l'objet entier est imprégné de références scatologiques. Le livre de poésie est attaqué et dégradé pour être remplacé par une forme de livre-déjection anti-poétique dans son ensemble. La typographie brune, l'imitation plastique d'excrément, la feuille de papier chiffonnée, sont autant d'échos au texte qui font du livre « un objet fictivement excrémental mis en boîte ».

La question du *ready-made* littéraire et du détournement de l'objet du quotidien est aussi explorée dans le livre-objet *Des mêmes auteurs*. Publié en 1974 et édité à 1000 exemplaires, l'objet se conçoit sous la forme d'un tube métallique rempli de petites pâtes alimentaires en forme d'alphabet. Sur le tube se trouvent la mention de titre et de la maison d'édition, le Copyright, les informations sur le tirage de même que le nom de la compagnie, Montebello Metal, Ltd, qui a fabriqué l'objet. La photo des éditeurs ainsi que leur nom sont reproduits sur le tube.

Bélanger et Pressault s'amuse ici avec les concepts de livre, d'auteur et de littérature et poursuivent leur entreprise de détournement et de magouillage de l'objet pour en faire une œuvre littéraire. D'entrée de jeu et de façon ironique, le titre *Des mêmes auteurs* renvoie à un produit créé par des auteurs qui n'en sont pas à leur premier essai. La reproduction photographique de Bélanger et Pressault sur le tube, véritable procédé de

labellisation disséminé un peu partout dans l'ensemble de leur production, vient redoubler la signification du titre. Quant à l'objet, l'ajout de composantes éditoriales par les éditeurs-auteurs lui donne le statut de livre qu'il n'a pas au départ. Bélanger et Pressault, par leurs statuts d'auteurs et d'éditeurs, détournent la fonctionnalité du tube métallique pour le faire devenir livre. Les nouilles alphabet deviennent littérature dans la mesure où le tube est considéré comme un livre. Même la fabrication et la reproduction de l'objet sont détournées; à l'imprimeur qui reproduit le texte et qui s'occupe d'imprimer un certain tirage se substitue un fabricant d'objets de métal qui conçoit et multiplie les copies du livre-objet.

Le choix d'un objet banal participe encore du processus de désacralisation de la poésie. En choisissant un tube métallique rempli de pâtes alimentaires, Bélanger et Pressault font de la poésie un jeu qui prend ses distances face à l'institution littéraire et ses conventions. *Des mêmes auteurs* s'inscrit pleinement dans l'esthétique du Pop Art qui s'approprie le réel, le quotidien et le monde concret, et qui appelle un « dépassement des catégories traditionnelles et l'abolition de la hiérarchie entre la nouvelle culture populaire et la culture savante qui, élitiste, fonctionne en vase clos²³⁴. »

L'analyse des objets littéraires *La fin du repas*, *Scrap book*, [*Objet fictivement excrémental mis en boîte*] et *Des mêmes auteurs* fait ressortir une conception du livre-objet où la forme du livre n'a plus rien de conventionnel. À propos du livre-objet, René Payant mentionne que :

Tout se passe comme si l'image retenue qui accompagnait autrefois le texte du livre illustré s'appropriait maintenant tout l'espace, absorbait le texte,

²³⁴ Serge ALLAIRE. « Le pop au Québec : Claude Jasmin – un parti pris », dans *Les arts et les années 60 : architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, sous la direction de Francine COUTURE, Montréal, Éditions Triptyque, 1991, p. 53.

occupait le livre jusqu'à le transformer tout entier. Nous sommes donc en pleine fiction (du livre). Ces diverses compositions-constructions se donnent comme livres (comment peut-on s'assurer qu'elles en sont vraiment?) et imaginent pour le livre une histoire autre (qu'ils ne font pas qu'écrire mais font réellement exister par leur présence même)²³⁵.

Beaucoup plus près de l'objet sculptural que du livre proprement dit, le livre-objet décrit plus haut est une espèce de produit littéraire *ready-made*, « ni tout à fait livre, ni tout à fait littérature, ni tout à fait "objet d'art"; à la limite même de ce qui peut se nommer "œuvre littéraire/œuvre artistique"²³⁶. » Ces objets littéraires dénotent une intention de la part des auteurs et des éditeurs de transgresser les limites du livre de poésie ainsi que les limites de l'acte éditorial. Les auteurs jouent sur le réflexe institutionnalisé : à stimulus donné (la mention de l'éditeur) correspond une réaction prévisible (repérage de textes plus ou moins longs)²³⁷. Ce faisant, ils remettent en question le processus même d'écriture qui devient ici partie prenante du processus de fabrication du livre. Se démarquant du poème *ready-made* ou du bricolage poétique, le texte de l'objet littéraire, lorsqu'il est présent, n'est pas une suite d'emprunts d'éléments non littéraires; il est la trace même d'un acte poétique conceptuel qui se matérialise par le livre.

Le livre-objet de L'Œuf comme manifestation contre-culturelle

Prenant part au mouvement qui fait la promotion d'une esthétique de la transgression, les Éditions de l'Œuf diffusent une littérature du livre-objet qu'explorent Yrénée Bélanger et Guy M. Pressault, à la fois éditeurs et auteurs. Non seulement le support participe de la signification du poème, mais il est essentiel à la création du sens en ce

²³⁵ René PAYANT. *Vedute. Pièces détachées sur l'art. 1976-1987*, Laval, Éditions Trois, 2003, p. 676.

²³⁶ Roger CHAMBERLAND. « Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine », *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2, 1992, p. 282.

²³⁷ Roger CHAMBERLAND. « Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine », ..., p. 282.

qu'il favorise l'émergence des « zones interdites » de la poésie chez Bélanger et Pressault. Nous avons vu dans ce chapitre que le livre-objet est conçu comme une forme littéraire contestataire et subversive. L'étude de la portion du catalogue réalisée par Bélanger et Pressault met de l'avant le travail conceptuel de déplacement qui fait de la maison d'édition et de ses ouvrages des pratiques contre-culturelles visant à bousculer l'ordre établi et à questionner l'institution littéraire et ses conventions.

L'analyse des premiers livres démontre un intérêt des auteurs pour la matérialisation du texte et une forte adéquation entre le monde plastique et le contenu littéraire. Dans la lignée de la tradition de l'édition artisanale, les livres poursuivent l'expérimentation propre à l'avant-garde littéraire tout en conservant une forme plus classique dans leurs aspects matériels. Les premiers livres-objets esquissent une esthétique de la provocation par l'intégration d'objets du quotidien et une obsession pour les thèmes du dégoûtant et du visqueux qui tendent à désacraliser le livre et son contenu.

Les Éditions de l'Œuf ont aussi participé à la diffusion d'une poésie *ready-made* et de collages poétiques fortement inspirés des productions surréalistes et dadaïstes de la première moitié du XX^e siècle. Les auteurs s'adonnent ainsi à une pratique poétique de la récupération de fragments textuels et/ou visuels qui proviennent de sources variées, la plupart du temps paralittéraires. Les livres sont infiltrés par tout ce qui est para ou extra-littéraire : photos choquantes, publicité, extraits de revues ou de journaux à sensation ponctuent la lecture des textes²³⁸. Nous avons vu que cette forme de recel anti-poétique s'inscrit dans l'entreprise de provocation et de contestation propre à la maison d'édition.

²³⁸ Marc-André GOULET. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », ..., f. 67.

En tant qu'espace littéraire contre-culturel où le statut de la poésie conventionnelle est remis en question, le livre-objet produit à L'Œuf reprend les moyens de l'édition de luxe et de l'édition artisanale (tirages limités, numérotés) pour créer une rareté²³⁹. Ce paradoxe entre la tradition artisanale, l'exploitation d'objets issus de la culture de masse (coupures de journaux, etc.) et la nouveauté expérimentale fait partie de l'entreprise de déconstruction et de détournement de l'acte éditorial. Les objets trafiqués au contenu non luxueux et anti-poétique acquièrent une certaine valeur symbolique. Ce faisant, L'Œuf diffuse une esthétique du livre qui relève en grande partie du Pop Art avec ses procédés de reproduction de l'image tels que la sérigraphie, le *ready-made* littéraire et la valorisation du banal et du quotidien.

Dans une visée conceptuelle, l'étude des livres-objets montre que le texte tend à s'effacer au profit de l'idée du texte; dans plusieurs cas, le recueil de poésie renvoie à lui-même. Ce travail est un travail de déplacement : de textes d'un contexte à l'autre, d'images d'un contexte à l'autre, des fonctions de l'objet livre. De plus, l'étude des livres-objets a fait ressortir que le travail de Bélanger et Pressault à L'Œuf tend à prolonger l'espace du texte et du livre hors du livre. Les auteurs utilisent toutes les parties du livre et exploitent le paratexte à des fins subversives, pour mieux questionner le statut du texte poétique. Aussi, en qualifiant de littérature un objet des plus banals, les éditeurs redéfinissent aussi le mot écrivain²⁴⁰.

Enfin, dans l'optique de la contre-culture, ce chapitre montre que le travail de Bélanger et Pressault aux Éditions de L'Œuf s'affiche comme une contre-culture éditoriale et poétique dans la mesure où il propose une alternative à l'édition conventionnelle de

²³⁹ Voir Gérard GENETTE. *Seuils*, ..., p. 37.

²⁴⁰ Pierre QUESNEL. « Les Éditions de L'Œuf. "On a créé l'énigme" », ..., p. 19.

poésie, où il manifeste une méfiance certaine à l'égard du champ littéraire, et où il opère une provocation ouverte et agressive face aux conventions littéraires par le biais d'une dégradation et d'une désacralisation de l'objet livre et de la poésie. Les livres-objets de Bélanger et Pressault s'inscrivent plus généralement dans une esthétique de la transgression et de la provocation. « Autant de “choses” qui, marquées du sceau d'un éditeur, renvoient évidemment à la sphère littéraire sans que nous y retrouvions de prime abord du texte²⁴¹. » Les Éditions de l'Œuf font la promotion d'un travail qui semble s'opérer toujours de façon un peu clandestine, repoussant les limites de la littérature, ce que reflète l'esthétique « trash » des livres et leur circulation dans un marché parallèle, voire *underground*. Ainsi, nous pouvons affirmer avec les éditeurs que la poésie de l'Œuf « fout le camp en zone interdite ».

²⁴¹ Roger CHAMBERLAND. « Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine », ..., p. 282.

Conclusion

En faisant connaître la production d'une petite maison d'édition qui diffuse une forme de livre-objet, ce mémoire a voulu esquisser les contours d'un nouveau paradigme esthétique du livre de poésie qui voit le jour en pleine ébullition contestataire du tournant des années 1960 et 1970 au Québec. Le rapprochement entre l'histoire du livre et la contre-culture a porté un éclairage sur la mise à distance qui s'opère face à la littérature et à ses conventions par le biais non plus uniquement de l'auteur, mais aussi de l'éditeur. En prenant comme cas de figure les Éditions de l'Œuf et l'ensemble de leurs livres, nous avons voulu, avant tout, faire ressortir l'originalité d'une production méconnue, conçue dans le mouvement contre-culturel où le scandale et la provocation sont au cœur des stratégies des acteurs²⁴². La description minutieuse de livres-objets inédits et l'étude de leur rapport à la littérature constituent la trame de fond de ce mémoire. La question du livre-objet, au centre de nos recherches, a permis d'interroger le métier d'éditeur à une époque donnée, les stratégies éditoriales et littéraires mises en œuvre afin de s'inscrire (ou pas) dans les luttes pour la légitimité à l'intérieur du champ culturel de même que les particularités esthétiques d'une production littéraire contre-culturelle.

Dans le cadre de cette recherche, nous avons porté une attention particulière au support, au travail sur l'objet livre, à sa matérialité et à ses liens avec le texte, parfois absent. Ce faisant, nous avons présenté la conception du livre-objet et de la poésie propre à la maison d'édition et à ses deux éditeurs, Yrénée Bélanger et Guy M. Pressault, qui éclaire le mouvement de la contre-culture au Québec et, plus particulièrement, l'esthétique du livre de poésie contre-culturel. L'examen des formes du livre révèle, en effet, un travail

²⁴² Marilou SAINTE-MARIE. « Le Québec contre-culturel : faire éclater les carcans », *À rayons ouverts*, n° 86, printemps-été 2011, p. 7.

éditorial qui s'inscrit dans une logique de la distinction et une redéfinition des hiérarchies culturelles qui remet en question le « bon goût » imposé par la culture légitimée.

Cette étude a, dans un premier temps, proposé un examen du discours sur la contre-culture québécoise. À la lumière des différents textes, il appert que la notion de « contre-culture » renvoie à un ensemble de définitions et de conceptions qui en font tantôt un mouvement, tantôt une idéologie, mais qui insistent toutes sur la méfiance ambiante envers un système de valeurs qui dominant la société. Se manifestant souvent dans un réseau parallèle, *underground*, la contre-culture agit donc comme un phénomène de résistance aux cultures dominantes. Dans une perspective historique, la contre-culture est aussi entrevue comme « une périodisation intuitive des contestations de l'ordre social qui ont émergé dans la seconde moitié du 20^e siècle²⁴³ ».

Poursuivant les revendications mises de l'avant par le manifeste automatiste *Refus global*, les acteurs de la contre-culture contestent les modèles établis par différentes tentatives de subversions culturelles qui prennent la forme de manifestations aussi diverses qu'éclatées (happenings, performances, bandes dessinées, magazines *undergrounds*, etc.). À la lecture des textes, nous avons aussi constaté que la contre-culture entretient des liens étroits avec l'avant-garde littéraire et artistique pour laquelle elle constitue une toile de fond qui favorise les luttes pour la légitimité au sein même du champ de production restreinte. Nous avons vu que les contestations littéraires se déploient en plusieurs formes d'écriture qui oscillent entre ce qu'il est convenu

²⁴³ CFP : *Culture et contre-culture. Genèses, pratiques, conceptualisations*, [En ligne], 4 juin 2011, <http://www.romanistik.de/aktuelles/newsartikel/article/cfp-culture-et-contre-culture-geneses-pratiques-conceptualisations/>, (Page consultée le 15 juillet 2011).

d'appeler « les écritures de la contre-culture » et le formalisme. À partir de ces prémisses, nous avons relevé, dans les textes étudiés, que des auteurs et des éditeurs ont voulu transgresser la forme même du livre pour amener plus loin le travail expérimental sur le texte, qu'il soit de nature formelle ou contre-culturelle, jetant ainsi les bases d'une nouvelle esthétique du livre de poésie.

Dans la perspective d'une esthétique contre-culturelle du livre, l'étude des livres-objets et de la documentation sur les Éditions de l'Œuf nous a permis, dans un deuxième temps, de tracer le portrait de la maison et de relever certaines stratégies éditoriales employées afin de questionner les processus de légitimation au sein même du champ et de s'y positionner en tant qu'éditeur contre-culturel. Or, il nous est apparu que, bien que la maison soit entrevue par la critique comme un lieu d'édition *underground*, ses différentes stratégies l'inscrivent tout de même dans les batailles pour la légitimité dans le champ culturel. Bien que les Éditions de l'Œuf soient ouvertes à tous les auteurs et genres littéraires, la forme du livre-objet est rapidement devenue une politique et une stratégie éditoriales ayant façonné l'image de la maison. Nous avons fait ressortir la position ambiguë de celle-ci à la fois en marge du champ, quelque part entre les champs littéraire, éditorial et artistique, et dans les luttes pour l'acquisition d'un capital symbolique.

Bélanger et Pressault, acteurs peu connus du champ littéraire, ont fait de L'Œuf un véritable lieu d'incubation du livre expérimental, poursuivant, de façon paradoxale, la tradition de l'édition artisanale. La maison s'inscrit tant dans l'essor des petites presses littéraires que dans celui du nouveau paradigme du livre d'artiste. En concevant leur maison d'édition comme un lieu d'animation culturelle, les deux éditeurs ont fait du

livre-objet un événement contestataire qui tente de bousculer les conventions qui dominant l'édition de poésie.

Nous avons vu que Bélanger et Pressault travaillent en étroite collaboration avec les auteurs à la création de livres-objets qui ne s'affichent plus seulement comme le support à un texte, mais comme un objet littéraire à part entière. Parmi les auteurs qui publient à L'Œuf, peu sont connus, ce qui laisse entendre que les éditeurs n'avaient pas une grande visibilité au sein même du champ littéraire. En revanche, les noms de Claude Péloquin ou encore de Jean-Claude Trait, fortement associés à la contre-culture québécoise, assurent une certaine légitimité « contre-culturelle » à la maison.

En l'absence de financement de la part du Conseil des Arts du Canada, la maison d'édition jouit d'une liberté absolue dans ses activités de subversion. Par l'analyse des informations contenues sur les livres-objets, nous avons fait ressortir que plusieurs stratégies éditoriales utilisées par l'Œuf s'affichent comme autant d'« anti-stratégies » de légitimation qui agissent comme moyens de subversion du champ culturel et favorisent l'essor d'un marché parallèle. Mais les livres-objets et l'absence de stratégies solides auront tôt fait de débouter la critique qui renverra la maison du côté de l'*underground*, plutôt que de l'envisager comme un acteur sérieux du champ culturel.

Enfin, notre recherche s'est penchée sur le travail opéré sur le support et ses motivations poétiques par le biais des livres produits par Bélanger et Pressault. Comme les stratégies d'écriture et les stratégies éditoriales des deux auteurs participent d'une même pensée, à l'instar de Roland Giguère²⁴⁴, l'analyse de leur production révèle que le livre-objet des

²⁴⁴ Sébastien DULUDE. « Esthétique du livre et de la typographie. Roland Giguère, les Éditions Erta et l'École des arts graphiques », Mémoire (M. A.), Université du Québec à Trois-Rivières, 2009, f. 179.

Éditions de l'Œuf est envisagé comme un tout cohérent, où le texte n'a pas préséance sur le support, voire n'est pas écrit avant d'être mis en livre. Nous avons fait ressortir une conception du livre-objet et de la littérature chez les deux éditeurs-auteurs basée sur une expérience conceptuelle du livre et du texte qui opère une mise à distance de la poésie. Inspirée par le travail sur la bibliographie et la sociologie des textes de D. F. McKenzie, qui mentionne que les formes concrètes du livre ont un effet sur le sens²⁴⁵, la recherche a mis l'analyse matérielle du livre non pas au service de l'étude du texte, qui est souvent absent, mais plutôt au service de l'étude d'une démarche éditoriale et auctoriale conceptuelle qui tend à dépasser l'édition conventionnelle de textes.

L'analyse des formes matérielles du livre, de la nature des images, de la mise en page, du paratexte a fait ressortir une forte adéquation entre le monde plastique et le contenu littéraire, esquissant ainsi ce que les éditeurs-auteurs nomment des « zones interdites » de la poésie. Nous avons vu que le texte tend à s'effacer au profit de l'idée du texte; pour Bélanger et Pressault, le travail sur la forme du recueil de poésie sert un projet éditorial subversif qui questionne le processus éditorial même. Le paratexte est utilisé à des fins subversives pour mieux questionner le statut du livre et faire du livre-objet un espace transgressif. Quant à la pratique du détournement d'objet, d'images et de textes, très présente à L'Œuf, elle en fait un diffuseur important d'une poésie *ready-made* et du collage poétique. De plus, la maison d'édition aura été le principal diffuseur du travail des deux auteurs qui en auront fait un véritable laboratoire clandestin de la magouille poétique.

²⁴⁵ D. F. MCKENZIE. *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991, p. 7.

Les diverses stratégies de subversion mises de l'avant par L'Œuf ont ainsi contribué à inscrire les livres de la maison dans une esthétique plus générale de la transgression²⁴⁶ et de la provocation. C'est donc à une entreprise de subversion éditoriale, qui passe par le sabotage des activités et des stratégies éditoriales conventionnelles de même que par le sabotage du texte et de son principal support, le livre, que la maison d'édition participe à l'élaboration d'une esthétique du livre de poésie contre-culturel. Cependant, il faut souligner que si les éditeurs déconstruisent l'acte éditorial, ils en gardent aussi plusieurs traits.

La recherche pose donc les bases d'une esthétique du livre de poésie contre-culturel qui mérite d'être poursuivie. En ce qui concerne les Éditions de l'Œuf, une étude sur la posture des éditeurs serait intéressante. Les activités de la maison, la présence de photographies des éditeurs sur les livres-objets, certains titres, les entrevues dans les journaux, l'autoréférentialité des livres-objets font ressortir la dimension narcissique de leur production. Cette posture pourrait être mise en lien avec le contexte de la contre-culture au Québec afin d'éclairer la construction de la figure de l'auteur (et de l'éditeur) à une époque donnée.

Il y aurait lieu de s'interroger aussi sur des questions thématiques soulevées par la production de L'Œuf. L'étude de l'image dégradante de la femme ou encore de l'omniprésence d'éléments scatologiques participent à l'entreprise de provocation de la maison d'édition. Ces thématiques, qui ne sont pas sans liens avec le nom même de la

²⁴⁶ Pierre NEPVEU. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*. Essai, Montréal, Boréal, 1999, p. 212.

maison d'édition, permettent aux auteurs-éditeurs d'explorer la texture des mots et de matérialiser le texte. L'analyse des thèmes et leurs manifestations dans les livres-objets pourraient ainsi faire ressortir une poétique particulière où l'écriture prend en charge son support.

Dans la perspective de l'histoire du livre et de l'édition, il serait pertinent d'étudier les diverses conceptions du livre-objet adoptées par d'autres éditeurs à la même époque; nous pensons ici aux Éditions Cul Q fondées par Jean Leduc, à certains projets éditoriaux issus de la revue *La Barre du jour*, ou encore aux Éditions de l'Obscène nyctalope mises sur pied par Louis Geoffroy qui ont proposé, à travers leur catalogue, un ensemble de livres qui remettent en question le recueil de poésie. La description de leur production, sur le plan matériel, devrait pouvoir éclairer leur position esthétique et idéologique de même que l'image qu'ils désirent projeter.

La question des influences et des réseaux internationaux réclamerait aussi une étude approfondie. Le mouvement de la contre-culture québécoise est fortement influencé par celui de la *counterculture* américaine et des mouvements contestataires européens, surtout français. L'étude des transferts culturels pourrait se faire par l'analyse des trajectoires des différents acteurs du champ (éditeurs, auteurs, illustrateurs, imprimeurs) qui éclaireraient l'importation d'éléments esthétiques et idéologiques, ou de savoir-faire particuliers, et permettrait de comprendre le nouveau paradigme esthétique. Dans cette même optique, l'étude des revues et des périodiques avant-gardistes et contre-culturels suscite un intérêt particulier.

Il serait tout aussi pertinent de se tourner vers l'apport de l'illustration et de ses techniques de reproduction dans l'élaboration d'une esthétique contre-culturelle du livre. Par exemple, l'usage de la sérigraphie est particulièrement prisé dans plusieurs livres et mériterait à elle seule une étude particulière. La nature des images, qui se font moins illustratives, empruntées à des sources extérieures et trafiquées pourrait être mise en relation avec les formes du livre et du texte. De plus, tout un travail sur le métier d'illustrateur au tournant des années 1960 et 1970 reste à faire. Leurs trajectoires pourraient ainsi être mises en lien avec les conceptions du livre et de la littérature de certains éditeurs ou auteurs.

Enfin, du point de vue des auteurs, quelles conceptions du livre appellent les textes qui relèvent de la nouvelle écriture ou des écrits de la contre-culture? Les cas de Patrick Straram, Denis Vanier, Louis Geoffroy, Josée Yvon ou encore Lucien Francoeur constituent des exemples qui mériteraient d'être approfondis.

Si le livre-objet des années 1970 est principalement issu d'initiatives d'auteurs ou d'éditeurs du champ littéraire, celui de la décennie suivante devient l'apanage des artistes qui l'érigeront en nouveau paradigme du livre d'artiste. Cette mutation reste encore, jusqu'à aujourd'hui, quasi inexplorée.

Annexe 1

Catalogue des Éditions de l'Œuf²⁴⁷

1971

BÉLANGER, Yrénée et Guy M. PRESSAULT. *Dans les plaies*, Montréal, 35 p.

- 15 x 17 cm
- Tirage de 600 exemplaires dont 100 sont numérotés de 1 à 100
- Texte imprimé à l'encre noire sur « papier construction » noir
- Une poupée de plastique de 8 cm dans un sac de plastique accompagne le volume
- Achievé d'imprimer aux ateliers de l'imprimerie Gasparo

1972

BÉLANGER, Yrénée, *Là, derrière le corps*, Montréal, [36] p.

- 21 x 22 cm
- Tirage limité à 250 exemplaires
- Imitation plastique de deux œufs collée sur la page couverture en carton beige
- Typographie jaune
- Achievé d'imprimer aux ateliers de l'imprimerie Bob Smith & Ass.

1973

BÉLANGER, Yrénée et Guy M. PRESSAULT. *Soubremots*, Montréal, [42] p.

- 31 cm
- Tirage limité à 200 exemplaires
- Balle de caoutchouc liée au volume par un élastique
- Achievé d'imprimer aux ateliers de l'imprimerie R. Gagné

BÉLANGER, Yrénée et Guy M. PRESSAULT. *[Point rose dédié « aux autres qui encore écrivent car – » : livre mamelle]*, Montréal, non paginé.

- 1 livre-objet; 17 x 18 x 6 cm
- Édition limitée à 50 exemplaires
- Titre factice tiré de la présentation au début du livre
- Ce livre-objet, dont la couverture est ornée d'un sein en caoutchouc mousse, comprend 136 pages blanches perforées au centre

²⁴⁷ Les titres et les descriptions des livres-objets sont tirés des catalogues de BANQ, de BAC et de la bibliothèque de l'Uqam.

- Achevé d'imprimer aux ateliers de l'imprimerie R. Gagné

BÉLANGER, Yrénée. *La fin du repas*, Montréal.

- 1 livre-objet; 23 x 23 x 4cm
- Édition limitée à 100 exemplaires
- Ce livre-objet est constitué d'une boîte de carton contenant un collage de vomissure en matière plastique

1974

BEAUCHESNE, Louise. *Double d'eau*, Montréal.

- 1 livre-objet; 36 x 17 cm
- Édition limitée à 25 exemplaires numérotés
- Ce livre-objet se présente sous forme de chemise en carton métallisé, comprenant le portrait de l'artiste sérigraphié en noir, ainsi qu'un miroir inséré dans une ouverture à l'intérieur de la chemise

BÉLANGER, Yrénée. *Scrap book*, Montréal.

- 1 cube; 10 x 10 x 10 cm
- Édition limitée à 15 exemplaires
- Ce livre-objet est constitué d'une boîte en plastique transparent remplie de menus objets (surtout des jouets) présentés pêle-mêle (lame de rasoir, petits ciseaux, balle blanche, bout de film, miroir jouet, peigne, etc.)

BÉLANGER, Yrénée et Guy M. PRESSAULT. *[Objet fictivement excrémental mis en boîte]*, Montréal.

- 1 livre-objet; 11 x 11 x 9 cm
- Édition limitée à 50 exemplaires numérotés et signés par les auteurs
- Titre factice tiré du texte
- Ce livre-objet est constitué d'une feuille de papier froissé imprimée en brun, contenant une imitation d'excrément en matière plastique, le tout dans une boîte en carton ficelée
- Connue aussi sous le titre *De la*

BÉLANGER, Yrénée et Guy M. PRESSAULT. *Entre tes lèvres ma chair --*, Montréal.

- 1 livre-objet; 18 x 18 cm
- L'œuvre comprend 10 cartons blancs sérigraphiés en noir et rassemblés par une tétine insérée dans une perforation au centre des cartons

BÉLANGER, Yrénée et Guy M. PRESSAULT. *Écrire partout défense d'écrire*, Montréal.

- 1 livre-objet; 8 x 14 cm
- Édition limitée à 100 exemplaires numérotés
- Catalogue-manifeste de 66 cartons sérigraphiés reliés par un anneau

BÉLANGER, Yrénée et Guy M. PRESSAULT. *Deux œufs dans la graisse de bine, [livre-étau]*, Montréal.

- 1 livre-objet; 8 x 8 x 12 cm
- Édition limitée à 60 exemplaires
- Le livre-objet est composé d'un petit étau retenant 36 cartons. L'ensemble du texte et des illustrations au verso et au recto de ces cartons est une reproduction modifiée d'une page de *La Presse* du samedi 26 janvier 1974, laquelle comprend un article de Jean-Claude Trait intitulé « Le texte est mort, vive le livre-objet! ». Mention sur un carton : « Cette page-sculpture a été lue, revue et corrigée par Yrénée Bélanger et Guy M. Pressault ».

BÉLANGER, Yrénée. *Avortement rapide*, Montréal.

- 1 livre-objet; 14 cm
- Édition limitée à 15 exemplaires numérotés
- Ce livre-objet consiste en une rondelle de carton avec texte et tête de mort imprimés

BÉLANGER, Yrénée. *Reject*, Montréal.

- Étui en plastique (11 cm) contenant 40 cartes illustrées (50 x 95 mm)
- Tirage limité à 200 exemplaires
- Reproduction de petites annonces « cochonnes » tirées de magazines spécialisés, avec légendes manuscrites ajoutées
- Feuillet (9,5 x 5 cm) format carte professionnelle, non reliés, dans une pochette porte-cartes de plastique bleu

BÉLANGER, Yrénée, Claude PÉLOQUIN et Guy M. PRESSAULT. *C'est --*, Montréal, 1974

- Une enveloppe contenant 21 pièces de casse-tête
- Édition limitée à 100 exemplaires numérotés et signés par les auteurs
- Ce livre-objet se présente sous la forme d'un disque 33 tours, fait à partir de 21 pièces de casse-tête et présentant d'un côté l'image d'un fœtus et, de l'autre, des textes poétiques; une pochette imitant celle d'un disque 33 tours l'accompagne
- La date est incertaine

BÉLANGER, Yrénée et Guy M. PRESSAULT. *[Do not bend = Ne pas plier]*, Ottawa.

- 18 feuillets de planches ill.

- Tirage limité à 30 exemplaires, dont chacune des 18 planches sont numérotées, datées et signées par les auteurs
- Dans une pochette de jute imprimée avec fermoir (chaîne, cadenas et 2 clés)

BÉLANGER, Yrénée et Guy M. PRESSAULT. *Des mêmes auteurs*, Montréal.

- 1 livre-objet; 18 x 5 cm
- Édition limitée à 1000 exemplaires
- Le livre-objet se présente sous forme de tube métallique rempli de petites pâtes alimentaires en forme d'alphabet
- « Fabrication Montebello Metal Ltd »

BÉLANGER, Yrénée et Guy M. PRESSAULT. *Les Herbes rongent : corrections d'épreuves*, [s. l.], [s. n.], 24 p.

- † [25] feuillets, ill., fac-sim., 31 cm
- Titre de la couverture.
- Retenu à la plaquette par une pince
- Sur la couverture : 33
- Photocopies de textes divers où les auteurs ont apporté des corrections.

BÉLANGER, Yrénée et Guy M. PRESSAULT. *Texte intégral*, [s. l.].

- 1 cage, 9 x 9 x 12 cm
- La mention d'auteur, le titre ainsi que l'adresse bibliographique sont tirées d'une carte fixée à la cage par un fil.
- La cage de bois, avec porte coulissante, contient un œuf en imitation plastique déposé sur de la paille et duquel sort un bras en plastique.

BÉLANGER, Yrénée et Gérard COMEAU. *La littéramur québécoise [anthologie, recueil de graffitis de toilettes publiques compilés par Comeau]*, Montréal.

- 28 p. sur feuilles pliées ill.
- L'édition originale de cette anthologie a été tirée à 125 exemplaires dont 25 numérotés de 1 à 25
- Feuilletés pliés reliés à la japonaise, imprimé sur papier-cul, l'ensemble retenu par une attache métallique; 12 cm

DIONNE, Robert. *No more [bulletin d'information]*, Montréal, 54 p.

- 19 cm
- Tirage limité à 300 exemplaires, dont 25 sont numérotés
- Coupures de presse annotées et commentées sur 27 feuillets cartonnés, retenus par pince à papier noir et argent. L'ordre de la pagination n'est pas respecté dans la présentation.

LAUNAY, André. *Sur papier*, Montréal.

- 1 tube (9 feuilles de pl., 5 crayons à colorier en cire), titre du tube; 30 cm
- Édition limitée à 100 exemplaires numérotés

PRESSAULT, Guy M. *Vinyle dans une pièce tempérée indice textuel : reportage*, Montréal.

- 1 livre-objet
- Édition limitée à 210 exemplaires numérotés
- Ce livre-objet comprend 36 languettes de papier avec texte sous une couverture qui retient aussi un tampon hygiénique

PRESSAULT, Guy M. *Blow up 2^e indice textuel : documentaire*, Montréal.

- 40 pages sur feuillets doubles ill.
- Tirage limité à 22 exemplaires numérotés et signés
- Une bande papier argenté, sur laquelle est collée une pièce de monnaie de 5 cents du Canada de 1974, entoure les feuillets doubles pliés. Le tout est placé entre deux plaquettes de plexiglas, vissées l'une à l'autre par 4 vis et 4 écrous

QUESNEL, Pierre. *Une âme en flammes*, Montréal.

- 1 livre-objet; 9 x 4 cm
- Édition limitée à 60 exemplaires
- Ce livre-objet consiste en une bouteille de médicaments en plastique remplie des cendres du manuscrit de Jehan du Pombert, « Une âme en flammes »
- Titre composé des mots imprimés en caractères gras sur une petite feuille de texte insérée dans la bouteille

1976

BÉLANGER, Yrénée, André LAUNAY et Guy M. PRESSAULT. *À jeter après usage*, Montréal, « Collection L'objet premier ».

- 32 f., ill, 12 x 8 cm dans une enveloppe
- L'enveloppe contient aussi un article du journal *Le Droit*, Ottawa, sur ce livre-objet (fait sous la forme d'un carton d'allumettes) ainsi qu'une carte postale.
- Tirage limité à 1000 exemplaires dont 50 numérotés de 1 à 50

1990

BEAUCHAMP, Laurier et Yrénée BÉLANGER. *Plein comme un œuf*, Montréal.

- 1 bouteille de bière : 1 illustration; 28 cm
- Édition limitée à 120 exemplaires numérotés et signés par les artistes

- Livre-objet imitant les messages de détresse mis à la mer. Il est composé d'un feuillet enroulé (avec texte), ceinturé d'une ficelle et placé dans une bouteille de bière recyclée et capsulée. Une étiquette beige illustrée d'un dessin est collée sur la bouteille

Bibliographie

Articles et comptes rendus critiques sur les éditions de l'Œuf

- BEAUSOLEIL, Claude. « Lire aujourd'hui », *Hobo-Québec*, n^{os} 19-20, novembre-décembre, 1974, p. 23-24.
- DIONNE, René. « Sur les voies de notre poésie (II) », *Relations*, n^o 368, février 1972, p. 56-59.
- FOURNIER, Gérard-Claude. « Dans les plaies », *Livres et auteurs québécois*, 1971, p. 163-164.
- GALLAYS, François. « Là, derrière le corps d'Yrénée Bélanger », *Livres et auteurs québécois*, 1972, p. 175.
- MALTAIS, Jean-Luc. « Du visqueux au vécu », *Le Droit*, 59^e année, n^o 7, 3 avril 1971, p. 7.
- QUESNEL, Pierre. « Les Éditions de l'Œuf : "On a créé l'énigme" », *Le Droit*, samedi 10 mai 1975, p. 19.
- TRAIT, Jean-Claude. « Le texte est mort; vive le livre-objet! », *La Presse*, 26 janvier 1974, p. D03.
- VALLIÈRES, Pierre. « Les Éditions de l'Œuf, entièrement vouées au livre objet », *Le Devoir*, 7 août 1974, p. 10.
- VERDIER, Nathalie. « Dans les plaies », *Le Droit*, 1^{er} mai 1971, p. 7.

Réalizations d'Yrénée Bélanger et de Guy M. Pressault (hors l'Œuf)

- BÉLANGER, Yrénée. « Lettre à ma femme », *Co-Incidences. Revue des étudiants du département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa*, vol. I, n^o 1, mars 1971, p. 42-51.
- BÉLANGER, Yrénée. « En cercle en mon cercle lui-même », *Co-Incidences. Revue des étudiants du département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa*, vol. I, n^o 2, avril 1971, p. 10-14.
- BÉLANGER, Yrénée. « À bout de crachats (Poème) », *Co-Incidences. Revue des étudiants du département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa*, vol. I, n^o 3, novembre 1971, p. 64-70.
- BÉLANGER, Yrénée. « Poème », *Co-Incidences. Revue des étudiants du département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa*, vol. II, n^o 2, avril 1972, p. 70-71.

BÉLANGER, Yrénée. « Poème », *Co-Incidences. Revue des étudiants du département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa*, vol. III, n° 2, mars-avril 1973, p. 28-29.

BÉLANGER, Yrénée. « Photo-poème », *Co-Incidences. Revue des étudiants du département des Lettres françaises de l'Université d'Ottawa*, vol. IV, n° 2, mars-avril 1974, p. 58.

PRESSAULT, Guy M. *Transparence bafouée*, Ottawa, Éditions de l'Étau-O, 1972, [n. p.]

Références

ALIX, Sylvie. « L'histoire du livre d'artiste au Québec », *Essais sur l'histoire de la bibliothéconomie d'art au Canada*, [En ligne], <http://www.arliscanada.ca/hal>, (Page consultée le 15 mars 2012).

ALLAIRE, Serge. « Le pop au Québec : Claude Jasmin – un parti pris », dans *Les arts et les années 60 : architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, sous la direction de Francine COUTURE, Montréal, Éditions Triptyque, 1991, p. 51-69

AUBIN, Denis. « L'œil : l'écrin », *Intervention*, n° 22-23, 1984, p. 111-113.

BEAUDRY, Jacques (dir.). *Le rébus des revues. Petites revues et vie littéraire au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1998, 174 p.

BEAUSOLEIL, Claude, Pauline HARVEY et Claude ROBITAILLE. « Interview avec Jean Leduc », *Hobo-Québec*, n° 43, hiver 1980-1981, p. 58.

BEAUSOLEIL, Claude. *Les livres parlent*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1984, 235 p.

BÉLANGER, Yrénée. « Gaston Miron : un homme et une œuvre en marche », Thèse (Ph. D.), Université de Montréal, 1985, 1080 f.

BERNIER, Silvie. *Du texte à l'image. Le livre illustré au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1990, 335 p.

BIBLIOTHÈQUE ET ARCHIVES CANADA. *Livres d'artistes. Une lecture réinventée*, [En ligne], 12 juin 2009, <http://www.collectionscanada.gc.ca/livres-d-artistes/index-f.html>, (Page consultée le 15 mai 2012).

BERNIER, Silvie. « À la croisée des champs artistique et littéraire : le livre d'artiste au Québec, 1900-1980 », *Voix et Images*, Vol. 11, n° 3, (33), 1986, p. 528-536.

BIRON Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.). *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p.

BLOUIN, Danielle. *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, Montréal, Fides, 2001, 187 p.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, 670 p.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, 577 p.

BOURDIEU, Pierre. *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, 251 p.

BRETON, André et Marcel DUCHAMP. *Le surréalisme en 1947 (Prière de toucher)*, Paris, Pierre à Feu/Maeght Éditeur, 1947, 146 p.

BRETON, André. « Surréalisme », *Dictionnaire abrégé du Surréalisme*, Paris, Corti, 1969, 75 p.

CELANT, Germano et Tim GUEST. *Books by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1981, 126 p.

CHAMBERLAND, Paul. « La contre-culture au Québec », *Dossier Québec*, sous la direction de Jean SARRAZIN et Claude GLAYMAN, Montréal, Éditions Stock, 1979, p. 265-281.

CHAMBERLAND, Paul. *Extrême poésie extrême survivance*, Montréal, Parti pris, 1978, 153 p.

CHAMBERLAND, Paul. *Le prince de sexamour*, Montréal, Parti pris, 1976, 332 p.

CHAMBERLAND, Roger. « Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine », *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2, 1992, p. 277-298.

CHAPON, François. *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France, 1870-1970*, Paris, Flammarion, c1987, 319 p.

CHARTIER, Roger et Henri-Jean MARTIN (dir.). *Histoire de l'édition française. Le livre concurrencé, 1900-1950*, Paris, Fayard/Cercle de la Librairie, c1989, 724 p.

CHARTIER, Roger. *Au bord de la falaise. L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Éditions Albin Michel, 1998, 292 p.

CHARTIER, Roger. « Textes, imprimés, lectures », *Pour une sociologie de la lecture. Lectures et lecteurs dans la France contemporaine*, sous la dir. de Martine Poulain, Éditions du Cercle de la librairie, 1988, 241 p.

CFP : *Culture et contre-culture. Genèses, pratiques, conceptualisations*, [En ligne], 4 juin 2011, <http://www.romanistik.de/aktuelles/newsartikel/article/cfp-culture-et-contre-culture-geneses-pratiques-conceptualisations/>, (Page consultée le 15 juillet 2011)

COMEAU, Gérard. « Le héros et la notion d'héroïsme dans quelques romans régionalistes canadiens du vingtième siècle », Mémoire (M. A.), Université d'Ottawa, 1973, 167 f.

CÔTÉ, Charles et Yannick G. HARNOIS. *L'animation au Québec : sources, apports et limites*, Montréal, Éditions coopératives Albert Saint-Martin, 1978, 419 p.

COUTURE, Francine (dir.). *Les arts visuels au Québec dans les années soixante*, Montréal, VLB Éditeur, 1997, 2 tomes.

COUTURE, Francine (dir.). *Les arts et les années 60 : architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, Montréal, Éditions Triptyque, 1991, 168 p.

DANAUX, Stéphanie. « L'essor du livre illustré au Québec en relation avec les milieux artistiques et éditoriaux français, 1880-1940 », Thèse (Ph. D.), Université de Montréal, 2007, 648 f.

DE KONINCK, Marie-Charlotte et Pierre LANDRY (dir.). *Déclics, arts et société : le Québec des années 1960 et 1970*, Saint-Laurent, Fides, 1999, 256 p.

DELPORTE Christian, Jean-Yves MOLLIER et Jean-François SIRINELLI (dir.). *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, Quadrige/PUF, 2010, 900 p.

DRUCKER, Joanna. *Century of artist's book*, New York, Granary Books, c2004, 377 p.

DUBOIS, Jacques. *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Fernand Nathan/Éditions Labor, 1978, 188 p.

DUCHASTEL, Jules. « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », dans *La transformation du pouvoir au Québec. Actes du colloque de l'ACSALF*, Montréal, Éditions Albert Saint-Martin, 1980, p. 253-264.

DUCHASTEL, Jules. « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », dans *Idéologies au Canada français. 1940-1976. Tome II. Les mouvements sociaux. Les syndicats*, sous la direction de Fernand DUMONT, Jean HAMELIN et Jean-Paul MONTMINY, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, 390 p.

DUCIAUME, Jean-Marcel. « Le livre d'artiste au Québec : contribution à une histoire », *Études françaises*, vol. 18, n° 2, 1982, p. 89-98.

DULUDE, Sébastien. « Esthétique du livre et de la typographie. Roland Giguère, les Éditions Erta et l'École des arts graphiques », *Mémoire (M. A.)*, Université du Québec à Trois-Rivières, 2009, 240 f.

DUMONT, Fernand, Jean HAMELIN et Jean-Paul MONTMINY (dir.). *Idéologies au Canada français, 1940-1976. Tome II. Les mouvements sociaux – les syndicats*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1981, 390 p.

DUMONT, François. *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993, 248 p.

ÉPOQUE, Martine. *Le Groupe Nouvelle Aire en mémoires : 1968-1982*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1999, p.

FALARDEAU, Jean-Charles. « Décalages et osmoses entre littérature et contre-cultures », *Études littéraires*, vol. 6, n° 3, 1973, p. 369-375.

FORCIER, Madeleine, Jean-Pierre GILBERT et Jocelyne LUPIEN (dir.). *Le Monde selon Graff. 1966-1986*, Montréal, Éditions Graff, 1987, 632 p.

FRANCOEUR, Lucien. *Le calepin d'un menteur*, Montréal, Éditions Cul Q, 62 p.

FRANCOEUR, Lucien. *Vingt-cinq poètes québécois, 1968-1978*, Montréal, Hexagone, 1989, 192 p.

GAUTHIER, Stéphane. « Jalons de l'activité éditoriale en Ontario français », *Liaison*, n° 96, 1998, p. 18.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, 388 p.

GERSON, Carole et Jacques MICHON (dir.). *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada. Volume III. De 1918 à 1980*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, 672 p.

GIGUÈRE, Nicholas. « La collection comme vivier : réseaux réels et virtuels au sein de la collection "Les poètes du jour" (1963-1975) des Éditions du Jour », *Mémoire (M. A.)*, Université de Sherbrooke, 2010, 215 f.

GIGUÈRE, Richard et André MARQUIS (dir.). *L'édition de poésie. Les éditions Erta, Orphée, Quartz, Atys et L'Hexagone*, Sherbrooke, Ex Libris, 1989, 259 p.

GIGUÈRE, Richard. « Un mouvement de prise de parole : les petits éditeurs de poésie des années 50 et 60 au Québec », *Voix et Images*, vol. 14, n° 2 (41), hiver 1989, p. 211-224.

- GONTHIER, Claude. « Patrick Straram ou la constellation du Bison ravi », *Voix et Images*, vol 13, n° 3, (39), 1988, p. 436-458.
- GOULET, Marc-André. « Les Herbes rouges : du singulier au pluriel (1968-1993) », Mémoire (M. A.), Université de Sherbrooke, 1995, 319 f.
- GOULET, Marc-André. « Quatre revues québécoises et la modernité littéraire », dans *Le rébus des revues. Petites revues et vie littéraire au Québec*, sous la direction de Jacques BEAUDRY, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 115 à 157.
- GRANDBOIS, Michèle. *L'art québécois de l'estampe, 1945-1990*, Québec, Musée du Québec, 1996, 401 p.
- HAECK, Philippe. *La table d'écriture. Poétique et modernité : essais*, Montréal, VLB, 1984, 386 p.
- HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI. *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Éditions Fides, 1989, 1364 p.
- HAREL, Simon et Jonathan LAMY. « Denis Vanier un monstre dans la ruelle », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1 (94), 2006, p. 8-18.
- HOULD, Claudette. *Répertoire des livres d'artistes au Québec. 1900-1980*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1982, 240 p.
- HOULD, Claudette. *Répertoire des livres d'artistes au Québec. 1981-1990*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 1993, 346 p.
- JAMESON, Isabelle. *Histoire du livre d'artiste*, [En ligne], 29 mars 2000, <http://www.ebsi.umontreal.ca/cursus/vol9no1/Jameson.html>, (Page consultée le 1er juin 2012)
- LANE, Gilles. *L'urgence du présent. Essai sur la culture et la contre-culture*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1973, 207 p.
- LEDUC, Jean. « Le livre matériel de poésie au Québec, 1950-1970 », Mémoire (M. A.), Université de Montréal, 1980, 169 f.
- LEMIRE, Maurice (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome IV, 1960-1969*, Montréal, Fides, 1984, 1123 p.
- LEMIRE, Maurice (dir.). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome V, 1970-1975*, Montréal, Fides, 1987, 1133 p.
- LEPAGE, Jacques. « Poésie visuelle », *Vie des Arts*, vol. 17, n° 70, 1973, p. 62-65.

LÉVY-BEAULIEU, Victor. « Le Québec, sa langue, pis la contre-culture », *Études littéraires*, vol 6, n° 3, 1973, p. 363-368.

Livres et auteurs québécois. Revue critique de l'année littéraire, 1969-1982, Montréal, Éditions Jumonville, 1982, 444 p.

MAILHOT, Laurent. « Ouvrir le livre », *Études françaises*, vol. 18, n° 2, 1982, p. 5-17.

MAILHOT, Laurent et Pierre NEPVEU. *La poésie québécoise des origines à nos jours. Anthologie*, Québec, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec/l'Hexagone, 1980, 714 p.

MARCUSE, Herbert. *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, 312 p.

MARCUSE, Herbert. *La dimension esthétique : pour une critique de l'esthétique Marxiste*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, 82 p.

MCKENZIE, D. F. *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, Traduit de l'anglais par M. Amfreville, 1991, 119 p.

MCKNIGHT, David. « Les petites presses », dans *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, 1918-1980*, sous la direction de Carole GERSON et Jacques MICHON, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 325-335.

MCLOED, Donald W. « La presse parallèle », dans *Histoire du livre et de l'imprimé au Canada, 1918-1980*, sous la direction de Carole GERSON et Jacques MICHON, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 340-345.

MCLUHAN, Marshall. *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1972, 390 p.

MÉCHOULAN, Éric. « Intermédialités : Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, printemps 2003, p. 9-27.

MELOT, Michel. « Clôture : Le livre illustré comme forme symbolique », dans *Le livre illustré européen au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, sous la direction d'Hélène Védrine, Paris, Éditions Kimé, 2005, 352 p.

MELOT, Michel. *L'illustration*, Genève, Skira, c1984, 271 p.

MICHON, Jacques (dir.). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle. Le temps des éditeurs. 1940-1959*, Montréal, Fides, 2004, 533 p.

MICHON, Jacques (dir.). *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX^e siècle. La bataille du livre. 1960-2000*, Montréal, Fides, 2010, 511 p.

- MILON, Alain et Marc PERELMAN (dir.). *L'esthétique du livre*, Paris, Presses universitaires de Paris ouest, 2010, 448 p.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Esthétique du livre d'artiste, 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place, Bibliothèque nationale de France, c1997, 388 p.
- MOEGLIN-DELCROIX, Anne. *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, 588 p.
- MOISAN, Clément. « La littérature québécoise contemporaine, 1960-1977. I. La poésie », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 279-300.
- MOORE, Marie-France. « Mainmise, version québécoise de la contre-culture », *Recherches sociographiques*, vol. 14, n° 3, 1973, p. 363-381.
- MORIN, Edgar. *Journal de Californie*, Paris, Le Seuil, 1970, 267 p.
- MÜLLER, Jurgen E. « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 105-134.
- NEPVEU, Pierre. *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999, 240 p.
- OUVRY-VIAL, Brigitte. « L'acte éditorial : vers une théorie du geste », *Communication et langages*, n° 154, 2007, p. 67-82.
- PAYANT, René. « L'émancipation du livre d'artiste », *Études françaises*, vol. 18, n° 3, 1982, p. 119-129.
- PAYANT, René. *Vedute. Pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Laval, Éditions Trois, 1987, 682 p.
- PELLETIER, Jacques (dir.). *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Service des publications, 1986, 193 p.
- POPOVIC, Pierre. « Le livre sans son texte », *Études françaises*, vol. 18, no 2, 1982, p. 61-67.
- ROBERT, Guy. « La poésie sauvage au Québec », *Revue d'esthétique*, 1975, 3-4, n° 1001, p. 132-163.
- ROBILLARD, Yves (dir.). *Québec underground, 1962-1972*, Montréal, Éditions Médiart, 1973, 3 vol.

ROBITAILLE, Claude, HARVEY, Pauline et Claude BEAUSOLEIL. « Interview avec Jean Leduc », *Hobo-Québec*, n° 43, hiver 1980-1981, p. 52-62.

ROCHON, Gaétan. *Politique et contre-culture. Essai d'analyse interprétative*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1979, 211 p.

RONDEAU, Frédéric. *Histoire d'une opposition à la littérature. La contre-culture, la nouvelle écriture et l'impact de 1968 au Québec*, [En ligne], 24 septembre 2010, http://www.crilcq.org/stagiaires/stagiaires_ulaval.asp, (Page consultée le 15 janvier 2012).

ROSZAK, Theodore. *Vers une contre-culture. Réflexion sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Traduction de C. Elsen, Paris, Stock, 1970, 318 p.

ROY, Claude H. « Le Salon Claude Péloquin », *Le 60*, Montréal, Radio-Canada, 5 décembre 1974, Émission de télévision (35 minutes).

SAINT-JEAN PAULIN, Christiane. *La contre-culture : États-Unis, années 60. La naissance de nouvelles utopies*, Paris, Éditions Autrement, 1997, 217 p.

SAINTE-MARIE, Mariloue. « Le Québec contre-culturel : faire éclater les carcans », *À rayons ouverts*, n° 86, printemps-été 2011, p. 4-8.

SARRAZIN, Jean et Claude GLAYMAN (dir.). *Dossier-Québec*, Montréal, Les Éditions Stock, 1979, 519 p.

SCOTT, Kitty et Jonathan SHAUGHNESSY. *Art Metropole. Le top 100*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 2006, 137 p.

SOUCHIER, Emmanuel. « L'image du texte; pour une théorie de l'énonciation éditoriale », *Cahiers de médiologie*, n° 6, 1998, p. 137-145.

SOUILLIÉ, Jean-Paul. « Jean-Claude Trait meurt à 51 ans », *La Presse*, mercredi 1^{er} mai 1991, p. E8.

STRARAM, Patrick. *Irish coffees au No Name Bar et Vin rouge Valley of the Moon : graffiti/folk-rocks*, Montréal, Hexagone/L'Obscène nyctalope, 1972, 249 p.

SZABOLCSI, Miklos. « La néo-avant-garde : 1960 », dans *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, sous la direction de Jean WEISGERBER, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, p. 573-605.

THÉRENTY, Marie-Ève. « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, vol. 1, n° 143, 2009, p. 109-115.

VANIER, Denis. *Lesbiennes d'acid*, Montréal, Éditions Parti pris, 1972, 72 p.

YERGEAU, Robert. « Courants poétiques d'avant-garde dans le champ littéraire québécois », Mémoire (M. A.), Université de Sherbrooke, 1981, 128 f.